REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band. 3. Heft.

BERLIN W. 35
VERLAG VON GEORG REIMER
1902

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.[1]

Von **C. von Fabriczy.**

III.

Der nachfolgend mitgetheilte, bisher unbekannte und unveröffentlichte Heirathsvertrag giebt uns Kunde von der 1392 geschlossenen Ehe Niccolo Lamberti's mit der Tochter Katharina des dazumal schon verstorbenen Schneidermeisters Giuliano, der aus Toulouse nach Florenz eingewandert war. Die wohl noch minderjährige Braut vertritt in den Ehepacten Marco Franceschini aus Poppi, Praeceptor der Signoria, d. h. Commandant ihres Dienstpersonals. Der Betrag der Mitgift — nach heutigem Geldwerth etwa 5000 Lire — lässt doch bei der Braut auf eine gewisse Wohlhabenheit schliessen. Dagegen sichert Niccolò seiner jungen Frau eine Morgengabe von 50 Lire gewöhnlicher Courantwährung (florenorum parvorum im Gegensatze zu florenorum auri), also ungefähr 10 Gulden, zu. Bemerkenwerth sind die Cautelen, womit alle möglichen Fälle für das Eigenthumsrecht an der Mitgift und der Morgengabe präcisirt werden, wie denn das Document überhaupt ein interessantes Specimen seiner Art bietet. Sein Wortlaut ist folgender:

Confessio dotis domine Chaterine uxoris Nicholai scalpellatoris (Titel, links am Rande verzeichnet).

Item postea dictis anno [1392] indictione et die vigesima nona mensis junii. Actum in palatio populi Florentini presentibus Sandro Simonis domicello (nobilior famulus, *Duc.*) dominorum priorum de Florentia, Blaxio Bartolucii de Perusio famulo dictorum dominorum priorum, populi sancti Apollinaris de Florentia testibus etc. (*sic*) Nicholaus filius quondam Pieri de'Lambertis scarpellator marmi et lapidum populi sancti Petri Scheradii (Scheraggio) de Florentia fuit in veritate confessus et contentus et non spe alicuius future numerationis habuisse et recepisse ac sibi in totum solutum datum et numeratum etc. in dote pro dote et dotis nomine domine Chaterine eius uxoris et filie olim Giuliani sartoris de Tolosa abitantis Florentie a Marco filio quondam Franceschini de Puppio preceptore dominorum priorum de Florentia habitante

[1]) Vgl. Repertorium Bd. XXIII, 1900, S. 85 ff.

Florentie in dicto populo, sancti Petri Scheradii dante et solvente in dote pro dote et dotis nomine dicte domine Chaterine florenos centum auri boni et puri auri recti ponderis et comunis Florentie, de quibus quidem florenis centum auri prephatus Nicolaus vocavit se a decto Marco dante et solvente ut supra bene pagatum tacitum et contentum. Et ideo prefatus Nicholaus fecit eidem Marco presenti et recipienti pro dicta domina Chaterina et eius vice et nomine donationem propter nuptias secundum formam comunis Florentie de libris quinquaginta florenorum parvorum de ipsius bonis presentibus et futuris, tali pacto conditione et lege oppositis, quod si contingat dictam dominam Chaterinam supervivere dicto Nicholao viro suo predicto, lucretur et habeat dicta domina Chaterina dictam donationem ultra adictam (*sic*) dotem. Quam dotem et donationem promisit et solepni stipulatione concessit prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti recipienti et stipulanti ut supra solvere reddere et restituere eidem Domine Chaterine suisque heredibus et cui iura quibus iuri (*sic*) quibus iura sua concesserit in omnem causam et eventum dicte dotis reddende et donationis solvende videlicet Florentie Pisis Senis Vulterris etc. Pro quibus dote restituenda et donatione solvenda oblighavit prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti recipienti et stipulanti ut supra se suosque heredes bona et res omnia mobilia et immobilia presentia et futura cum pacto expresse apposito et declarato, quod si contingat quod dicta dos et donatio ad integrum eidem domine Chaterine suisque heredibus ut dictum est data soluta et restituta non fuerit a decto Nicholao vel eius heredibus ex quo casus acciderit solutionis et restitutionis fiende, aut si predicta omnia et singula ut supra dictum est a predicto Nicholao vel eius heredibus ut dictum est non fuerint observata ad plenum in omnibus et per omnia et prout supra contentum et promissum est, liceat et licitum sit eidem domine Chaterine suisque heredibus ut dictum est sua propria auctoritate et sine licentia vel dictorum aliorum iudicum vel curatorum et iuris solepnitatibus servatis vel obmissis vel non servatis ipsa bona que ex eis voluerit ingredi adprehendere tenere et possidere uso fructare vendere et alienare donec sibi fuerit de dictis dote et donatione plenarie satisfactum, fructum insolutum minime computando, permittens etiam prefatus Nicholaus dicto Marcho presenti et recipienti et stipulanti ut supra finem vel compensationem dicte dotis et donationis vel aliter aliquam defectionem vel exceptionem hiis contrariam non probare obponere vel allegare nisi per hoc publicum instrumentum cancellata vel alias restituta et soluta dicta dote donatione facta, et se contra predicta vel aliquod predictorum ullo tempore non facere etc. sub pena etc. dupli dicte dotis florenorum centum auri etc. que pena etc. pro quibus etc. renumptians etc. cui quidem Nicholao etc. guarentigiam precepi etc.

IV.

Nachdem am 16. August 1410 der reiche prateser Kaufherr Francesco di Marco Datini gestorben war, dessen Wohlthätigkeitssinn seine

Vaterstadt mit der grossartigen Stiftung des Ceppo (Hospitals), dessen Kunstliebe u. A. den Kapitelsaal von S. Francesco mit dem Freskencyclus von Niccolò Gerini bedacht hatte, wollten die Vollstrecker seines letzten Willens, da der Verstorbene ihnen zu solchem Zwecke die Entfaltung jeder grösseren Pracht untersagt hatte, seine letzte Ruhestätte wenigstens mit einer Grabplatte auszeichnen, und beauftragten mit ihrer Ausführung Niccolò di Piero d'Arezzo. Sein Werk ist, in den Fussboden vor dem Hochaltar von S. Francesco eingelassen, noch heute sichtbar. Leider ist die Figur des Todten, in einem gothischen Tabernakel liegend dargestellt, durch die Füsse der seit sechs Jahrhunderten darüber Wandelnden fast völlig abgetreten. Ausser ihr ist auch der sie umgebende Fries mit der Inschrift das Werk Niccolò's, während der zweite äussere Fries mit in Steinintarsia eingelegten Ornamenten von den „Lastaiuoli" Lorenzo di Sandro Cambini, Goro di Niccolò und dessen Compagnon Lorenzo di Domenico, sowie Pippo Scharpelatore ausgeführt wurde, lauter uns sonst unbekannte Meister. In den Rechnungen ist auch von einem Marmorsportello die Rede; wäre darunter etwa ein Sacramentstabernakel zu verstehen? Das heute in S. Francesco vorhandene ist es auf keinen Fall; dieses ist seinem Stil nach jedenfalls später entstanden. — Die Arbeit Niccolò's wurde am 27. Juni 1411 durch Albizzo di Piero, den bekannten Florentiner Scarpellino, der u. A. die Tabernakel an Or San Michele für den Johannes Ghiberti's und den Marcus Donatello's herstellte, abgeschätzt und die Endabrechnung mit Lamberti am 16. August 1412 gepflogen. Danach erhielt er für seine Arbeit 40 Gulden 18 Soldi in Gold, — während für den Intarsiafries, allerdings mit Einrechnung des Materials, nicht weniger als $31^3/_4$ Goldgulden bezahlt wurden. Was aus der Marmorplatte, die Datini noch bei Lebzeiten für seine Grabplatte in Florenz um 19 Gulden angekauft hatte, inzwischen geworden sei, ist aus den nachstehend veröffentlichten Rechnungsvermerken, die sich auf das in Rede stehende Werk beziehen, nicht festzustellen.

Francescho di Marcho detto Cione, picchiapietre, de' avere a dì 20 di maggio [1408] fiorini diciannove d'oro per una lapida di marmo mi mandò per fare una sepoltura a Prato per me, la quale è a bottegha di Ghoro lastaiuolo che me la seghi (Archivio del Comune e Ceppo di Prato, Fondo Datini, Memoriale dell' 1404—1408 a c. 196).

Una lapida di marmo biancho e xij braccia di fregio di marmo per farvi su lettere, dè dare a dì 3 di genaio 1410 [st. n. 1411] fiorini ventiquatro soldi vii denari sette a oro larghi chome apare in questo a c. 147, la quale lapida abiamo data a seghare a Santa Liperata, e aloghatola a fare a Nicholò di Piero detto Pela, perche la 'ntagli a la imagine di Francescho. fj. 24, 6, 7.

E dè dare a dì 12 di genaio 1410 fiorini cinque soldi uno denari tre a oro paghamo a Luigi Pitti chamarlingho a l'Opera di Santa Liperata per fare seghare la sopradetta lapida, la quale abiamo data a 'ntagliare a Nicholò di Pietro detto Pela, e l'altra metà è anchora in Santa

Liperata che si vuole vendere: e detti denari paghò per noi l'Aseghuizione [die Testamentsexecutoren] di Francescho e Chonpagni, in questo a c. 181 debino avere cho soldi 5 dierono per vino à lavoratori fj. 5, 1, 3.

E a dì 23 di genaio fiorini uno soldi 1 denari 1 a oro per lire 4 soldi 4 p[iccioli] dati a Nicholò di Piero detto Pela, per resto della pianatura di braccia xij di fregio biancho c'à fatto pianare per farvi le lettere della lapida: e per noi paghò l'Aseghuizione di Francescho di Marcho e Chonpagni, in questo a c. 85 debino avere: e viene ora che ci costa il braccio di detto fregio biancho pianato soldi 30 p[iccioli] e àlla il Pela a bottegha fj. 1, 1, 1.

E a dì xi d'aprile 1411 fiorini ventidue soldi dieci a oro per braccia xij di fregio per la detta lapida e per lo sportello, avemo da Lorenzo di Sandro Chanbini, a lire tre [rect. sette] il braccio e lire 6 lo sportello, in questo a 195 deb' avere chon chondizione (s. den folgenden Eintrag unter fol. 195) fj. 22, 10 —.

E a dì 30 d'aprile 1411 fiorini uno, paghamo alla Ghabella de' Chontratti per ghabella della labida lavorata mandamo detto dì a Prato in sul charro; portò Lorenzo di Chele charatore da Chanpi e là fu paghato di vettura; pagho per noi l'Asechuzione di Francescho di Marcho, in questo a 196. fj. 1.—.

E a dì 14 di maggio 1411 fiorini due, paghamo a Pippo scharpelatore per braccia $1^1/_4$ di fregio chon tre Ceppi, c'ha fatto per detta lapida a nostro marmo: e per noi paghò l'Aseghuizione, in questo a 199 deb'avere fj. 2.—.

E a dì 27 di giugnio 1411 soldi dodici denari sette a oro per soldi 50 per paghamento ad Albizo di Piero nostro albitro per sua faticha e tempo misse in andare coll' albitro del Pela a vedere la lapida che c' à fatta a Prato; la quale giudicharono fosse pegio che quella d'Ughutozo, cioè il tabernacholo e la fighura fior. iiij sol. 20 p[iccioli]: paghogli per noi l'Aseghuizione di Francescho e Conpagni, in questo a 199 fj. — 12,7.

E a dì 30 di giugno 1411 fiorini cinque soldi cinque a oro per braccia iij di fregio per la detta lapida, avemo più tempo fa da Lorenzo di Domenicho lastraiuolo, a lire 7 il braccio, per chonto di Ghoro di Nicholò; in questo a c. 153 deb' avere in somma denari fior. 31, 16, 6 a oro. (Archivio del Comune e Ceppo di Prato, Fondo Datini, Libro Nero C, Debitori e Creditori, a c. 183).

Lorenzo di Sandro Chanbini de'avere a dì xj d'aprile 1411 fiorini ventidue e soldi dieci a oro, per braccia xij di fregio da lapide a lire 7 p. il braccio, e per uno sportello di marmo lire 6 p., in somma lire 90 p. a lire 4 per fiorino sino detta somma: el quale fregio e sportello ci dà e vende chon questa chondizione che di detta somma a lui ne paghiamo fiorini dieci, e'resto cioè fiorini xij$^1/_2$ pongnamo a chonto della redità di Ghoro di Nicholo lastraiuolo, o vero di Lorenzo di Domenicho che fu suo chonpagno e ogi è sua rede: el quale abbiamo tolto per la

lapida di Francescho di Marcho nostro; in questo a 82 debba dare: abiallo messo il pregio che pe' Sindachi fu stimato quando fecono (*sic*) la stima della bottegha, e fu pezi xiij e uno sportello; e prima n'avamo auto noi tre pezi, ch'è a loro conto; e tutto se à fare pianare e inpomichare a nostre spese fiorini 22 sol. 10 a oro fj. 22 sol. 10 (loc. cit. Libro Nero C, Debit. e Credit. a c. 195).

Nicholò di Piero dello Pela maestro d'intaglio dè avere a dì xvj d'aghosto 1412 fiorini quaranta soldi diciassette a oro; tanto ci à detto Lucha del Sera che detto Nicholò de' avere per sua manifattura della lapide e intaglio: e che della ragione fata collui n'appare scrittura su cierto quaderno, ove è soscritto di mano detto Nicholò essere contento e d'accordo, sichè altro non à avere per la lapida (loc. cit. Libro Debitori e Creditori, anno 1412—1417, a c. 23).

V.

Chronologischer Prospect zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo.

*1370. Muthmassliches Geburtsdatum Niccolò's.[2])

1388. Vor diesem Jahre verfertigte er die Madonna mit den hhl. Donatus und Gregor über der Seitenthür, sowie den hl. Lucas an der Fassade des Domes zu Arezzo, einen hl. Biagio für dessen Kapelle in der Pieve, einen hl. Antonius für die gleichnamige Kirche, und eine Heiligenfigur über dem Eingang zum Hospital. Mit Ausnahme des hl. Biagio sind diese Sculpturen, sämmtlich in Terracotta ausgeführt, noch vorhanden, gleichwohl stark mitgenommen. (Vasari II, 137).

1388. Vor diesem Jahre werden die durch Erdbeben 1384 zerstörten Mauern von Borgo S. Sepolcro unter Niccolò's Leitung wieder aufgebaut (Vasari a. a. O.).[3])

1388. 4. Oct. Unter diesem Datum kommt unter siebzig Steinhauern, die am Dombau von Florenz beschäftigt sind, zuerst der Name

---

[2]) Für die mit einem Stern ausgezeichneten Jahresdaten sind urkundliche oder gleichzeitige litterarische Belege nicht vorhanden; dieselben stützen sich nur auf hypothetische Argumentationen oder Vermuthungen. — Ein Niccolò di Firenze, der 1381 an dem Gesims und der Zinnenkrönung des Palazzo dei Notai zu Bologna arbeitet, hat mit unserem Künstler nichts zu thun (vgl. Malaguzzi, Il Palazzo dei Notai, im Repertorium XXI, 169).

[3]) Ant. Maria Graziani, De scriptis invita Minerva. Florentiae 1745 vol. I° pag. 31 (Historia Burgi S. Sepulcri): Infestarunt urbem magni ac terrifici terraemotus. Anno MCCCLII, VII ac pridie Cal. Jan. quantum nullo unquam bello aut ullo adverso casu acceptum est cladis. Ad duo millia hominum ottrita peste illa sunt . . . . pag. 33: Anno autem MCCCLXXXIIII eodem telluris motu, nequaquam tamen tam saevo, iterum muri urbis quatefacti conciderunt. Cives statim Nicolaum Aretinum, celebrem memoriae eius architectum, acciverunt; deque eius consilio validiores munitioresque refecerunt. Die letztere Angabe ist offenbar Vasari entnommen; wichtig aber ist die Angabe des Jahres für das Ereigniss.

Niccolò's di Piero vor. (Semper, die Vorläufer Donatello's, in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Jahrg. III, 1870, S. 56). Es handelte sich um die Aufmauerung der drei Chortribünen oder Chorkapellen, die 1383 begonnen worden war (C. Guasti, Santa Maria del Fiore, Firenze 1887, pag. CVIII, e doc. 335 e segu.)

1390. Niccolò fertigt die sechs Wappenschilder, die noch heute im Fries der Loggia de' Lanzi zu sehen sind (Gaye I, 83 aus den Deliberazioni e stanziamenti dell' Opera del Duomo cominciati il 1° gennaio 1390.)

1391. 1. April. Er lässt sich in die Matrikel der Tischler- und Steinhauerzunft eintragen (Archivio di Stato di Firenze, Matricola dei Legnaiuoli e Scarpellini del 1385 No. 2 a c. 2: die 1 aprilis 1391 Nicolaus pierj ppli sci Michaelis vicednorum de florentia).

1391. 7. Juli. Er meisselt im Verein mit Nanni d'Ambrogio zwei Wappenschilder für die Zunft der Wollweber.

1391. 31. Juli. Er fertigt für die Parte guelfa ihren Wappenschild und erhält für diese Arbeit mehrere Theilzahlungen, die letzte am 11. Mai 1393 (Semper a. a. O., S. 56).

1392. 29. Juni. Aus Anlass seiner Verheirathung mit Katherina, der Tochter des Schneiders Giuliano, erhält er 100 Gulden als Mitgift seiner Frau. (s. oben unter III die betreff. Urkunde).

*1393. Es wird ihm ein Sohn, Piero, geboren, der in der Folge auch den Beruf des Vaters erwählt.

1394. 3. Februar. Er meisselt für den Dom eine Marienstatue (Cavallucci, S. Maria del Fiore, Firenze 1881 Parte II pag. 127; Semper, a. a. O., S. 56). Nach Schmarsow wäre dies die Statue aus der Verkündigungsgruppe über dem ersten südlichen Seitenportal. Wir können in ihr die Stileigenthümlichkeiten des Meisters nicht erkennen.

1395. 15. October. Im Verein mit Piero di Giovanni Tedesco erhält Niccolò den Auftrag für die Statuen der vier Kirchenväter, welche zu Seiten des Hauptportals am Dom in Tabernakeln aufgestellt werden sollten. Unser Meister arbeitete die Gestalten des hl. Augustin und des hl. Gregor (Cavallucci a. a. O., S. 123, Semper a. a. O., S. 52).

1395. 25. November. Er erhält Ersatz der Kosten für eine mit Piero di Giovanni nach Carrara unternommene Reise, um dort die Marmorblöcke für die vorgenannten vier Standbilder aus dem Rohen zuzuhauen (Cavallucci a. a. O., S. 123).

1395. 14. December. Niccolò arbeitet für den Dom eine Statue des Heilands (Cavallucci und Semper a. a. O.). Vielleicht ist es die Christusfigur, die den Giebel über dem ersten Südportal krönt. Für die Marien- und die Christusstatue empfängt der Meister als Restzahlung der bedungenen hundert Goldgulden am 11. Juli 1396 24 Gulden und 4 Soldi (Cavallucci S. 127, Semper S. 56).

1396. 29. August. Die Vertragsbedingungen im Einzelnen für die

schon begonnene Ausführung der Statuen der Kirchenväter werden vereinbart (Cavallucci S. 124, Semper S. 53).

1396. 27. October. Niccolò arbeitet an einem Engel und am hl. Augustin für den Dom (Cavallucci S. 128, Semper S. 57).

1396. 24. November bis 20. September 1401. Niccolò empfängt wiederholt Theilzahlungen für die Statuen der beiden Kirchenväter (Cavallucci S. 128 und 129, Semper S. 57). Sie, sowie die beiden andern, von Piero di Giovanni gearbeiteten, wurden beim Abbruch der alten Domfassade 1588 entfernt, und später zu Homer, Virgil, Dante und Petrarca metamorphosirt an den Beginn der geraden Strasse versetzt, die von Porta romana nach Poggio Imperiale hinaufführt. Niccolò's Stil offenbaren deutlich die ersteren beiden; es sind die zur Rechten des die Strasse aufwärts Steigenden.

1397. 23. August. Niccolò erhält Entlohnung für die Capitelle, Säulchen u. a. m., die er für den Dombau geliefert hatte (Cavallucci S. 104, Semper S. 57).

1400. Niccolò wird von Bonifaz IX nach Rom berufen, um die zerstörten Befestigungen an der Engelsburg herzustellen (Vasari II, 138, Reumont, Geschichte der Stadt Rom. Bd. II S. 1085, Semper, Donatello. Wien 1875 S. 29). [4])

1401, 22. März. Er empfängt $2^1/_2$ Goldgulden für einen Löwenkopf, den er für S. Maria del Fiore gemeisselt, wohl als Wasserspeier (vergl. zum 9. März 1415; Semper, die Vorläufer Donatello's, S. 57).

1401, 25. October. Von den Operai des Domes werden ihm zwei „grosse" Marmorfiguren verdungen (Cavallucci, a. a. S. 129, Semper, a. a. O. S. 58).

1401 und 1402. Er betheiligt sich am Preisbewerb um die Bronzepforte des Baptisteriums (Vasari II, 138 und 225).

1402, Februar. Er arbeitet mit Lorenzo di Giov. d'Ambrogio und Urbano d'Andrea di Venezia gewisse „Thürbogen" (archetti janue), wahrscheinlich am Hauptportal des Doms (Cavallucci S. 129, Semper S. 58).

1402, 13. October. Er erhält den Auftrag, für das (Haupt?)-Portal am Dom einen Engel zu meisseln (Cavallucci und Semper a. a. O.

1402, 16. November bis 1403, 27. Juni. Er empfängt verschiedene Theilzahlungen für den obigen Engel, wie auch für eine zweite Statue, deren Gegenstand in den Rechnungen nicht näher präcisirt erscheint (Cavallucci S. 130, Semper S. 58).

1403, 8. Juni. Der Doge von Venedig erbittet sich von der Signoria

---

[4]) Stef. Bardini bewahrt im grossen Saal seiner Villa auf Marignolle die lebensgrosse, bemalte und vergoldete Holzstatue eines Papstes, in Rom erworben, die in ihrem Stil den Arbeiten Niccolò's nahe steht. Sollte sie eine Frucht seines römischen Aufenthaltes sein und Bonifaz IX darstellen? Allerdings ist uns der Meister als Holzbildhauer nicht überliefert, — es wäre dies sein einziges Werk in dieser Technik.

unsern Meister, um durch ihn einen neuen Saal im Dogenpalast ausbauen zu lassen; sie aber verweigert die Erfüllung des Ersuchens, weil Niccolò schon vorher Verpflichtungen gegen die Dombauverwaltung und die Zunft der Notare und Richter eingegangen war (Gaye I, 82; siehe den nächsten Posten). [5])

1404, 31. März. Niccolò erhält 26 Goldgulden als erste Ratenzahlung für die Statue des Evangelisten Lucas, die er schon vor Juni 1403 für die Zunft der Notare und Richter zur Aufstellung in ihrem Tabernakel an Or S. Michele zu meisseln übernommen hatte. Er führt sie in den folgenden zwei Jahren aus und erhält am 30. December 1406 die Restzahlung für seine Arbeit (s. Repertorium XXIII, 85ff.).

1404, 10. November. Er nimmt Theil an der Enquête betreffs Ausführung der Strebepfeiler an den Tribunen des Doms, zu der eine Anzahl Bildhauer, Maler, Goldschmiede und Architekten von den Operai berufen sind (C. Guasti, S. Maria del Fiore, Firenze 1887 pag. CIX e doc. 425).

1405. Er fertigt die Grabplatte des Leone Acciaiuoli für die Kapelle des hl. Nicolaus im grossen Klosterhof von S. Maria Novella (vergl. Spogli Strozzi † B, Cod. Magliab. IX, 127, pag. 186: Lapida di marmo per la sepoltura di Lione Acciaiuoli si fa fare per l'Arte de' Mercanti da Niccolò di Piero intagliatore, per mettere nella cappella die S. Niccolò posta in S. Maria Novella in capo del secondo chiostro). [6])

1406, 16. Februar. Zusammen mit andern Meistern, worunter Brunelleschi und Ghiberti, wird er der Stelle eines „consiliarius opere Sancte Reparate" enthoben (vergl. oben zum 10. Nov. 1404 und C. Guasti a. a. O. pag. CXII e doc. 434).

1406, 7. März bis 18. Mai. Er erhält mehrere Zahlungen „vigore stanziamenti facti die XIIII mensis marzii" (Cavallucci S. 130, Semper S. 58).

---

[5]) Ein Niccolò Selli aus Arezzo, der als Architekt 1396 in Diensten Giangaleazzo Visconti's am Bau der Certosa steht, und ein Magister Nicholaus de Venetiis, der 1403 am Dombau zu Mailand thätig ist, können mit unserm Meister nicht identisch sein. Gerade in den genannten Jahren ist seine Anwesenheit in Florenz durch die mitgetheilten urkundlichen Belege erwiesen.

[6]) P. Vinc. Fineschi, Memorie dell' antico cimetero di S. Maria Novella, Firenze 1787 pag. 123 giebt die Inschrift der Grabplatte: Hic jacet corpus Nobilis Viri Leonis de Acciaiolis qui hanc Cappellam pingi fecit pluribusque ornavit deque ea officienda providit: obiit autem anno Domini 1415 die XVIII mensis Junii — wonach sie erst zehn Jahre später entstanden wäre. Das Sepoltuario des Klosters, das dessen Prior Frà Niccolò Sermartelli nach dem alten Todtenregister copierte (Riccardiana Nr. 1935) giebt dagegen das Jahr 1405. Ihm ist mehr Glauben beizumessen. Rosselli hinwider irrt mit seiner Angabe (18. Januar 1405) im Monatsdatum. Heute ist in der zur Apotheke umgewandelten Kapelle weder von unserer Grabplatte noch von den beiden andern Acciaiuolidenkmälern (von 1334 und 1339), die sich einst dort befanden, eine Spur zu entdecken. Sie wurden fortgeschafft, als 1848 die Klosterapotheke an der jetzigen Stelle eingerichtet ward. Jede Spur davon ist verloren.

*1406, 3. October. Die Dombauverwaltung zu Mailand beschliesst, ihrem Wohlthäter Marco Carelli († 1394) in dessen Kapelle ein Grabdenkmal zu errichten. Es wird in den beiden folgenden Jahren ausgeführt und der Leichnam am 17. Juni 1408 darin beigesetzt (Annali del Duomo di Milano, vol. I pag. 278 e 286). Der Entwurf des Denkmals rührte wahrscheinlich vom Dombaumeister Filippo degli Organi her; vielleicht lieferte aber Niccolò die Modelle für die Evangelisten und Kirchenväter am Sarkophag, die dann von einheimischen Bildhauern ausgeführt wurden (vgl. Calvi, Notizie dei principali architetti ecc. Milano 1859 vol. I pag. 153, und A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1897 Bd. I, S. 66 ff.) Auf eine längere Abwesenheit Niccolò's von Florenz scheint die unterm 31. April 1407 erfolgte Mahnung der Operai zu deuten, er möge entweder die Arbeiten an der Porta della Mandorla wieder aufnehmen oder die darauf behobenen Geldvorschüsse zurückerstatten (s. weiter unten zum 31. April 1407 und Semper, S. 59). Auch Vasari (II, 138) berichtet von einem Mailänder Aufenthalt unseres Künstlers, er macht ihn sogar zum Capomaestro der Domopera.

1406, 29. November. Niccolò empfängt eine Acontozahlung für einen „arcum figuratum pro porta" (wahrscheinlich nicht der, an dem er schon im Februar 1402 arbeitete, sondern für die Porta della Mandorla bestimmt; Cavallucci S. 107, Semper S. 58).

1407, 31. April. Er arbeitet als Hauptmeister an der zweiten nördlichen Domthüre, der sog. Porta della Mandorla. Bis zum 3. Februar 1409, wo er die letzte Restzahlung dafür empfängt, finden sich verschiedene Theilzahlungen für dieses Werk verzeichnet (Cavallucci S. 107 — 109, Semper S. 58 u. 59).

1408, 19. December. Er erhält den Auftrag, für den Dom die Statue des Evangelisten Marcus zu meisseln (Semper, Donatello. Wien 1874, S. 274, Nr. 13), die er dann erst 1415 abliefert. Schon vor diesem Datum geht er mit dem Capomaestro dell' Opera Lorenzo di Giov. d'Ambrogio nach Carrara, um die Blöcke für alle vier Evangelistenstatuen (die ausser ihm an Donatello, Ciuffagni nnd Nanni di Banco vergeben wurden) aus dem Rohen herauszumeisseln (Gaye I, 82 u. 83).

1409, 15. Februar. Die Zunft der Rigattieri und Linaiuoli beauftragt ihn, in Carrara den Marmor für eine Statue des hl. Marcus zu beschaffen und roh zuzuhauen, die sie in ihrem Tabernakel an Or S. Michele aufstellen will. Niccolò liefert den zugehauenen Block am 16. Februar 1411 ab, und am 3. April wird Donatello mit der Arbeit betraut (Gualandi, Memoire delle belle arti. IV. Serie, pag. 104—107, und Passerini, La Loggia di Or S. Michele, Firenze 1865, pag. 49).

1409, 28. November. Niccolò erhält eine Theilzahlung für die schon das Jahr zuvor begonnene Arbeit am Ornamentschmuck des Eingangsportals von Or San Michele (Arch. di Stato, Or S. Michele, vol. 214, pag. 41: Nicholò di Piero intagliatore dè avere L. dodici soldi V denari VIII sono per chose fe fare per lavorio delle porte dell' Oratorio).

1409, 1. December. Er erhält die erste Ratenzahlung für die Statue des hl. Marcus für den Dom; andere folgen in den nächsten Jahren (Cavallucci S. 130 u. 131, Semper S. 59 u. 60).

1410. Unter diesem Datum findet sich sein Name im Register der Compagnia di S. Luca eingetragen, wie folgt: Nicholò die Piero scarpellatore aretino MCCCCX. (Vasari II, 139 nota 2).

1410, 27. Juni und 10. September. Er wird von der Domopera „pro lavatura et planatura di braccia 13 di marmi negri" verwendet und bezahlt (Cavallucci S. 109, Semper S. 59 und 60).

1410, 10. bis 15. November. Er geht in Angelegenheit der Statue des hl. Marcus nach Carrara (Arch. di stato, Or S. Michele, vol. 259 a. a. et d.: Nicholò di Pietro intagliatore vocato Pela chapomaestro della porta dell' Oratorio che fanno fare gli operai, si scioperò da dì 10 insino a dì 15 di novembre, dì $4^1/_2$ lavoratoi, quando andò a Carrara pe' suoi fatti).

1410, 18. December. Er wird der Arbeit an dem Portal von Or S. Michele enthoben (a. a. O.).

1411, 3. Januar bis 1412, 16. August. Er liefert die Grabplatte für Marco Datini in S. Francesco zu Prato (s. oben unter Nr. IV, ferner Guasti, Lettere di un notaro ad un mercante del sec. XIV. Firenze, 1880 vol. II, p. 436 und Archivio storico dell' Arte III, 161).

1411, 11. November. Eine nicht näher bezeichnete Arbeit wird ihm von der Domopera abgenommen und einem andern Meister übergeben (Cavallucci S. 110, Semper S. 60).

1412, 30. Juni. Er erhält vier Gulden „pro una alia figura" (Cavallucci S. 131, Semper S. 60).

1413. Im Verein mit Giov. di Donato und Lorenzo di Matteo aus Fiesole erhält er den Auftrag für die neue Marmorfassade des Domes zu Prato (C. Guasti, Il Pergamo del Duomo di Prato. Firenze 1887 pag. 12).

1415, 9. März. Er wird „pro manifactura unius teste mastini de marmore da giettare acqua" für den Dom mit $5^1/_2$ Gulden bezahlt (s. oben zum 22. März 1401; Cavallucci S. 131, Semper S. 60).

1415, 21. März. Er empfängt für die Marcusstatue des Domes die letzte Theilzahlung auf die dafür bedungene Summe von 130 Goldgulden (Cavallucci und Semper a. a. O.).

*1419. Wenn Niccolò — was mehr als zweifelhaft ist — der Schöpfer der Verkündigungsfiguren über der Nische von Ghiberti's hl. Matheus an Or San Michele ist (wie Vasari II, 138 angiebt), so hat er sie in diesem Jahre oder kurz nachher ausgeführt, denn sie standen ursprünglich über dem Portal von Or San Michele und wurden an ihre jetzige Stelle versetzt, nachdem der hl. Matheus und seine Nische 1420—22 ausgeführt worden waren.[7])

[7]) Das scharfe Auge des Grafen Carlo Gamba, eines der feinsten Kenner der Kunst seines Vaterlandes, hat in den fraglichen Statuetten die Hand Piero's, des Sohnes Lamberti's erkannt. Dies Urtheil gründet er auf die enge Formenverwandtschaft, die zwischen ihnen und einem Werke besteht, das mit grösster

1419, 15. April. Die Domopera verkauft an Niccolò ein Stück Marmor für ein Grabdenkmal (Cavallucci S. 131, Semper 60).

1419, 27. Juli und 1420, 24. Februar. Niccolò ist im Auftrage der Fabbriceria von S. Marco zu Venedig in Lucca, um den Ankauf von Marmor aus Carrara für die Decorationsarbeiten an der Fassade jener Kirche zu vermitteln, an denen er dann mit einer Schaar toscanischer Steinhauer in den nächsten Jahren thätig ist. (Repertorium XXIII, 89 ff.).

1420, 30. April. Die Domopera stellt die in ihrer Bauhütte befindlichen, dem Niccolò gehörigen Geräthschaften u. dgl. in Folge seiner Uebersiedlung nach Venedig ihm zurück (Arch. dell'Opera di S. Maria, Deliberaniozi a. a. c. 38^{t}: Delib^{t} quod Nicolao Pieri vocato Pela intagliatori restituantur et tradantur marmor lignamina lapides et quedam alia existentia in casolare dicte Opere).

*1423. Ein Niccolò di Piero (ohne Heimathsangabe) arbeitet unter der Leitung des Bartol. Fioravante an der Erweiterung des Palazzo de' Notai zu Bologna (s. Fr. Malaguzzi, Il. Palazzo de' Notai, im Repertorium XXI, 171).

1424, 11. April. Unter diesem Datum lässt „Ser Nicolaus lapizida de florentia", in Venedig Contrada S. Salvatore wohnhaft, durch den Notar Pietro Griffon einen Sicherheitsact aufnehmen (P. Paoletti, L'architettura e la sculptura del Rinascimento in Venezia, Parte I Venezia 1893, pag. 26 nota 2). Der Betreffende ist ohne Zweifel unser Meister.

*1424. Niccolò fertigt für die Kirche S. Francesco in Bologna eine Grabplatte oder ein Grabmal des Papstes Alexander V († 1410), welches in der Folge (1482) dem jetzigen, von Sperandio ausgeführten Monumente weichen muss (Alf. Rubbiani, La tomba di Alessandro V. Estratto degli Atti e Memorie della deputazione di storia patria per la Romagna, III^{a} Serie, vol. II. Bologna 1893 pag. 43 e segu. Vgl. Repertorium XVIII, 390).

1429, 9. September. Im Rechnungsjournal für die Restauration des Palazzo degli Anziani zu Bologna, der 1425 durch eine Feuersbrunst stark beschädigt worden war (im Staatsarchiv zu Bologna aufbewahrt), kommt von dieser Frist an neben andern Meistern „M^{o} Nicholae de piero da fiorenza intagliadore de maxegne" vor, in dem wir unsern Künstler zu erkennen haben (Corr. Ricci, Fieravante Fieravanti, im Archivio storico dell'Arte, vol. IV. pag. 100 e 103.)[8])

Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht mit absoluter Gewissheit dem Genannten zuzuschreiben ist, nämlich dem bekannten Eckcapitell am Dogenpalast mit dem Urtheil Salamoni's. Nach reiflicher Prüfung stimmen wir dieser Attribution durchaus bei. — Dass das Figurenpaar nicht Niccolò angehören könne, war seit längerer Zeit auch die Ansicht von Autoritäten wie Bode.

[8]) Unter andern arbeiten mit ihm zusammen dort Domenico di Andrea von Fiesole und Antonio di Simone von Florenz. Von dem Ersteren wissen wir sonst nichts; der Zweite ist der gleiche Meister, der dann 1454 gemeinschaftlich mit Pagno di Lapo Portigiani die Aussendecoration am Palazzo Isolani già Bolognini auf Piazza S. Stefano in Bologna ausführte (Fr. Malaguzzi, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca San Casciano 1899 pag. 60.)

1436, December bis 1437, März. Niccolò erhält für zwei Medaillons mit Halbfiguren, die er für den Santo in Padua arbeitet, 35 Lire (Gonzati, La basilica di Sant' Antonio di Padova. Padova 1852 vol. I pag. XLIII nota 1: Nicholò da Fiorenza taypria dè aver per duy dondij [tondi] con due figure sora la porta appresso la chapela di Lovii [es ist die Capp. di S. Felice, 1376 von Bonifazio de' Lupi gegründet] Ll. XXXV.“[9])

1443 und 1444. „M° Nicolò da Fiorenza e compagni tayapria“ arbeiten unter der Direction von M° Bartholamio taiapria de Domenigo“ an der „faza de mezo“ d. h. dem Chorlettner im Santo. Die Arbeit begann am 10. Juli 1443, der Hauptgenosse Niccolò's war ein M° Pipo da Fiorenza. (Gonzati a. a. O. vol. I pag. XLIII, doc. XXXVIII, und A. Gloria, Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio. Padova 1995 pag. XII).

1456, 11. December. Niccolò, der einen oder zwei Tage vorher in höchstem Alter verstorben war, wird in S. Maria de' Servi zu Florenz beigesetzt (Arch. di Stato, Libro de' morti dal 1450 al 1459, Speziali e Medici, filza 244 a c. 118: Nicholo di piero riposto a Servj di vechiaia).

VI.

Chronologischer Prospect zum Leben und Werke des Pietro di Niccolò d' Arezzo.

*1393. Muthmassliches Geburtsdatum Pietro's.

1415, 2. Mai. Er wird in die Matrikel der Steinhauer und Tischler eingetragen (Arch. di Stato, Matricola dei Legnaiuoli e Scarpellini del 1385 Nr. 2 a c. 22: die 2 mensis maij [1415] Pierus Nicolai del pela ppli sci Michaelis vicedominorum de florentia).

1418, 4. August. Piero verfertigt das Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), des Vaters Palla's in der Sacristei von S. Trinita zu Florenz (Zibaldone Palla Strozzi's im Archiv Strozzi, a. a.: a 4 d'agosto 1418 ò dato a chonto fiorini sei a m° Piero di Niccolò che fa il cassone di marmo

[9]) Paoletti (a. a. O. S. 26 Anm. 2) weist auf zwei Medaillons mit Evangelistenhalbfiguren hin, welche sich an der Laibung des rückwärtigen Eingangs zum Chor eingemauert finden, als die einzigen Sculpturen im Santo, welche ihrer Form und ihrer muthmasslichen Entstehungszeit nach für die Identification der obigen Arbeiten Niccolò's in Betracht kämen. Er bemerkt aber zugleich, dass sie nichts mit dem Stil seiner Werke zu Florenz und an San Marco in Venedig gemein haben. In letzterem Punkte stimmen wir dem Verfasser durchaus bei; allein wir sehen in den Santomedaillons Producte einer um ein halbes Jahrhundert späteren Kunst und wären nicht abgeneigt, sie dem Meissel Bart. Bellano's in der letzten Periode seiner Thätigkeit zuzutheilen. Der Muscheleinschluss, die Eichenkranzumrahmung, die bauschigen Gewänder, die naturalistischen Hände, die Detaillirung im Knochenbau des Gesichtes, die minutiöse Bart- und Haarbehandlung verweisen sie an's Ende des Quattro- oder den Beginn des Cinque-Centos. Eine Abhängigkeit von Donatello ist in ihnen nicht zu verspüren; in den Gesichtstypen weisen sie nach Venedig.

per defunto Messer Onofrio; copirt in den Milanesimanuscripten zu Siena P. III. 44 c. 51).

1419. Er führt in diesem Jahr oder etwas früher die beiden Verkündigungsstatuetten an Or S. Michele aus (s. das oben im Prospekt Niccolò Lamberti's a. a. hierüber Bemerkte).

1419. Von diesem Jahre an arbeitet Piero mit seinem Vater und andern toscanischen Steinhauern an dem Sculpturschmuck des grossen Mittelbogens der Fassade von S. Marco zu Venedig (s. den Prospect Niccolò's a. a., ferner A. G. Meyer a. a. O. S. 15 und G. Saccardo, Cuspidi e pinacoli, Venezia 1885, sowie P. Paoletti a. a. O. S. 13 und 14. Vgl. Repertorium XXIII, 88).

1423 und 1424. Er arbeitet mit Giov. di Martino aus Fiesole das Grabmal des Dogen Tomaso Mocenigo in S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Die Bezeichnung auf dem Werke lautet: Petrus Magistri Nicholai de Florencia et Jovannes Martini de Fesulis.

*1424. Mit den eben genannten beiden Meistern identisch sind die zwei „socii florentini" die laut der heute am Werke nicht mehr vorhandenen Inschrift in dieser Weise das Eckcapitell am Dogenpalast gegen die Porta della Carta mit dem Urtheil Salamonis bezeichneten. Ihnen gehören ausserdem einige andere Capitelle in der Nachbarschaft jenes am Dogenpalast an (Zanotto, Il Palazzo ducale. Venezia 1853 Parte I pag. 219 e segu. A. G. Meyer, das venezianische Grabmal der Frührenaissance, Sonderabdr. aus dem Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen, 1889 S. 14).

*1427. Piero ist wahrscheinlich auch der Schöpfer des Grabmals Raffaello Fulgoso's († 1427) im Santo zu Padua, das viele Stilähnlichkeit mit dem Mocenigograbmal verräth (Cicerone, 8. Aufl. II, 496. b)

1434—1436. Er arbeitet für Marino Contarini am Innenschmuck seines Palastes, der sog. Cà d'Oro (Paoletti l. c. pag. 14 nota 1: 1434 Maistro Piero taiapiera dito pela fio [figlio] di maistro Nicholò, che tolse a fare do [due] nape [cappe di camino] de piera de malmoro de i mie do albergy [sale] grandy de la mia chasa grande . . . chome per lo desegno ha patj [pattuito?] apar per duc^ti 60 l'una . . . le qual el me die dar 1^a a dij 26 d'Avosto 1435 e l'altra adij 26 de fevrer [1436]).

Ueber Andrea del Castagno's „uomini famosi".

Von **Emil Schaeffer.**

Die Bildnisse antiker Imperatoren und berühmter Helden waren, besonders in Oberitalien, seit dem Trecento ein beliebter Schmuck herrschaftlicher Prunkräume.[1]) Der Blick kleiner Tyrannen mochte gern auf jenen Lichtgestalten ruhen, denen sie von gelehrten Schmeichlern sich oft verglichen hörten. Die Heroen der Vergangenheit wurden gleichsam zu Fürsten gestempelt, ihre Bildnisse beinahe wie Portraits von Ahnen betrachtet. Das ging im demokratischen Florenz nicht an; es führte kein Weg aus dem Studio eines reichen Banquiers zum Throne des Augustus oder gar in Simson's Lager. Das Selbstgefühl des freien florentiner Bürgers aber war nicht weniger hoch gespannt als das eines Orsini oder Tyrannen von Verona, und als Andrea del Castagno den Auftrag erhielt, den Saal einer Villa zu Legnaja[2]) mit den Bildnissen „berühmter Männer", sog. „uomini famosi" zu schmücken, da malte er nicht die stammesfremden Helden der Griechen, Römer oder Juden, sondern Männer, die, auf toscanischem Boden geboren, Florenz zum Ruhm gereichten. Drei Krieger und drei dichtende Gelehrte, — sämmtlich florentinischen Ursprungs — hatte Castagno darzustellen, ferner die cumäische Sibylle, die Königin Tomyris und — als Halbfigur über dem Portal — Esther, des Ahasverus kluge Gattin. Der Ideengehalt dieser frühesten und vornehmsten Offenbarung des florentiner Privatgeschmackes ist leicht zu erfassen: Ein Florentiner soll, demüthig vor Gott, aber seine politische Unabhängigkeit wahrend, der Waffentüchtigkeit die Pflege der Wissenschaften gesellen. Heute sind die einzelnen Portraits, von einander losgelöst, auf drei Wände des Museo di St. Apollonia vertheilt. Ihre ursprüngliche An-

---

[1]) Ueber „uomini famosi" s. Schubring im Repert. für Kunstw. XXIII. 1900, p. 424 und des nämlichen Verfassers Giottino im Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen XXI, Heft 3, p. 161, ferner de Blasii's „Immagini di uomini famosi" etc., in „Napoli nobilissima" 1900, fasc. V, p. 65 f. und W. Weisbach „Pesellino", Berlin 1902, p. 23.

[2]) Als Besteller der Fresken galt stets auf Grund einer alten Tradition, der bereits Albertini folgte (s. Crowe u. Cav., deutsche Ausgabe II, p. 443), Pandolfo di Gianozzo Pandolfini. Laut Carocci „Dintorni di Firenze" 1881, p. 180 waren aber im Jahre 1427 die Strozzi im Besitz der Villa und erst im Jahre 1607 hätten sie die Pandolfini von den damaligen Eigenthümern, den Jacopi erworben.

ordnung in der Villa zu Legnaja war wirksamer. Zu beiden Seiten der Eingangsthür hatte Andrea in beträchtlicher Höhe vom Fussboden je vier oblonge, abwechselnd schwarz und roth grundirte, durch weisse Pilaster von einander geschiedene Nischen gemalt, die je einer Figur Raum boten. Ein Architrav, von Palmetten geziert, schloss das Ganze ab und darüberhin lief als Krönung ein Fries mit lachenden Kindern, deren kleine Hände Guirlanden hielten. Die künstlerische Bedeutung dieser Fresken braucht nicht mehr betont zu werden. Die moderne Forschung hat Castagno bereits den ihm gebührenden Platz angewiesen, nicht neben, aber auch nicht allzuweit hinter Masaccio und besonders Donatello, den grossen Bahnbrechern der florentiner Renaissance. Der historische oder besser der ikonographische Werth dieser Portraits wird geringer angeschlagen, sie gelten als Phantasie-Bildnisse. Mochte aber die Portraitmalerei, die eben erst sicher auftreten lernte, sich gleich an die schwerste Aufgabe wagen, nach der geistigen Charakteristik eines Mannes, wie litterarische Documente sie überliefern, seine physische Erscheinung glaubhaft zu gestalten? Konnte Castagno, der beinahe pedantische Wirklichkeitsmensch, solchen Zielen zustreben, hätte sich endlich sein Auftraggeber mit Phantasie-Gebilden begnügt, wo gewiss eine starke Tradition über das Aussehen dieser „uomini famosi" in Florenz lebendig war?

Dante.[3])

Von dem allgemein bekannten Dante-Typus, wie ihn das Fresco im Bargello repräsentirt, weicht Castagno's Bildniss erheblich ab, weist aber starke Aehnlichkeiten mit jenem Portrait Dante's auf, das Domenico di Michelino[4]) nach einer Zeichnung Baldovinetti's für den Florentiner Dom malte. Dies „einzige Tafelbild, welches Dante als entschieden individualisirte Portraitfigur zeigt", steht als „sicherstes Portrait Dante's" in hohem Ansehen, weil es überall für eine Copie nach dem verlorenen Bildniss Dante's von Taddeo Gaddi in Santa Croce[5]) gilt. Diese Vermuthung besitzt viel Wahrscheinlichkeit. Taddeo Gaddi hat Dante als gereiften Mann dargestellt und für den halb officiellen Charakter des Dom-Portraits eignete sich Dante in solcher Gestalt besser, denn als Jüngling mit der Rose, wie ihn Giotto gemalt. Dass man sich ausserdem an ein Bildniss hielt, dessen Authenticität über jeden Zweifel erhaben schien, darf wohl als selbstverständlich gelten. Das Portrait Michelino's ist dem Castagno's aber so verwandt, dass man für beide nothwendig ein gemeinsames Vorbild annehmen muss. Betrachtet man das eine als historisches Document vornehmen Ranges, so kann man unmöglich das andere als ein „phan-

[3]) Phot. Alinari Nr. 3804. Die Bibliographie für Dante s. Kraus, „Dante", Berlin 1897, S. 164.

[4]) Phot. Alinari Nr. 3793. Die Urkunde des Auftrages vom Jahre 1465 s. bei Gaye II, p. V.

[5]) Vas. I, p. 574.

tastisches Portrait“[6]) ablehnen, wobei auch bedacht werden mag, dass Castagno's Bildniss gewiss ein Menschenalter vor jenem Michelino's entstand.

Petrarca.[7])

Vor Kurzem hat Müntz[8]) das Petrarca-Bildniss Castagno's als „plus ou moins fantaisiste“ bezeichnet, Nolhac aber führte zu Gunsten der Authenticität eines von ihm zuerst publicirten Miniaturportraits u. a. in's Feld „qu'elle ne contredit pas celle, qu'Andrea del Castagno avait peint.“[9]) Die Aehnlichkeiten zwischen den beiden Bildnissen sind jedoch sehr gering und mit ungleich mehr Gewicht hätte Nolhac auf ein anderes Fresco-Portrait Petrarca's, noch dazu aus dem Trecento, verweisen dürfen. Seltsamer Weise ist es bisher nirgends erwähnt worden, obwohl ihm um seines Schöpfers und hohen Alters willen ein Ehrenplatz unter den vielen Petrarca-Bildnissen gebührt. Ist es doch zu Lebzeiten des Dichters entstanden! In jenem jüngsten Gericht, mit dem Orcagna die Rückwand der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella schmückte, wird auf der linken Wandhälfte die oberste Reihe der Gerechten von Petrarca abgeschlossen, der, schwarz gekleidet, das Profil mit der Adlernase scharf nach rechts gewandt, neben Dante steht.[10]) Diesem Portrait eng verwandt scheinen eine Miniatur der Bibliothèque nationale, eine solche der Vaticana[11]) und das Fresco im Palazzo del Capitano zu Padua[12]). All' diese Bildnisse, um nur die bekanntesten anzuführen, stellen Petrarca mit einer Adlernase dar. Castagno schloss sich mit seinem Petrarca seltsamer Weise nicht an Orcagna an, sondern dies Portrait gehört zu jenen Petrarcabildnissen, die das Antlitz des Dichters mit einer geraden Nase zeigen. Eine Miniatur aus dem Beginn des Cinquecento, die in der Biblioteca Nazionale zu Madrid bewahrt wird,[13]) ähnelt Castagno's Portrait, die berühmte, fälschlich in's Trecento gesetzte Miniatur der Laurenziana,[14]) eine andere in der Biblio-

[6]) Kraus, op. cit. p. 168 u. „Passerini in Curiosità storico artistiche florentine“, seconda serie, Firenze 1875, p. 8.

[7]) Alinari Nr. 3805.

[8]) Prince d'Essling et Eugène Muntz, „Petrarque“, Paris 1902, p. 69.

[9]) Nolhac, „Petrarque et l'humanisme“, Paris 1892, p. 383 u. Gazette des beaux-arts 1890, p. 169, wo das Portrait aus einer Handschrift der Bibl. nat. Fonds latin No. 6069 F „De viris illustribus“ abgebildet ist.

[10]) Auf das Dante-Portrait, das bereits von Volkmann „Iconografia Dantesca“, Leipzig 1897, p. 15, erwähnt wird, hat neuerdings Jacques Mesnil in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1900, Heft 11, aufmerksam gemacht. Ob der Mann hinter Dante und Petrarca (Alinari Nr. 4049) vielleicht Boccaccio ist? Man kann es vermuthen, aber beim vollständigen Mangel sicherer Boccaccio-Portraits nicht beweisen.

[11]) s. Cozza Luzi im Archivio storico dell' arte 1895, p. 238—42.

[12]) s. Abbild. bei Müntz, op. cit., p. 65, nach der Miniaturcopie in Darmstadt.

[13]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 72; sie erinnert, trotz der geraden Nase, an das Portrait der Bibliothèque Nat. 6069 F.

[14]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 71.

thèque nat., fonds lat. Nr. 6069T,[15]) wären u. a. im selben Zusammenhange zu nennen. Gemeinsam ist diesen Portraits nur die gerade Nase; sonst gleichen sie einander wenig und an die erste Gruppe erinnern sie nur insofern, als auch sie Petrarca bartlos zeigen und sein Haupt von jener Kapuze umhüllt, die der grosse Sänger der Liebe aus Eitelkeit tragen mochte, weil er schon im fünfundzwanzigsten Jahr ergraute.[16]) Für beide Auffassungen Petrarca's werden Gründe vorhanden gewesen sein; welche von beiden die richtige war, lässt sich heute schwer entscheiden, da die zwei Bildnisse, die Petrarca's Bewunderer Pandolfo Malatesta zu verschiedenen Zeiten von ihm nach dem Leben malen liess, verloren sind und die Beschreibungen seines Aeusseren[17]) zu allgemein gehalten sind, um mit Sicherheit das eine oder das andere Portrait als „das" Petrarcabildniss hinzustellen.

Boccaccio.[18])

Eine sichere Vorstellung vom Aeusseren des unsterblichen Erzählers haben wir leider nicht. Man vergleiche z. B. das Profilportrait Boccaccio's in einem Codex der Biblioteca Nazionale zu Florenz[19]) mit dem Bildniss des docirenden Gelehrten in der Riccardiana,[20]) mit dem violett gekleideten Jüngling einer Corbaccio-Handschrift der Laurenziana,[21]) endlich mit Castagno's derb gefügtem Riesen. All' diese Portraits haben keinen Zug gemeinsam und das authentische Bildniss, das jeden Zweifel schlichten könnte, ist längst zu Grunde gegangen. Im Jahre 1365 wurde es gemalt, befand sich in der Grabkirche des Dichters, S. Jacopo zu Certaldo, und musste im Beginn des XVI. Jahrhunderts einem Monumente Rustici's weichen. Mehus[22]) citirt zwar die Verse, die Coluccio Salutati auf ein

[15]) Abbild. s. Müntz, op. cit., p. 70.

[16]) cf. Hortis, Scritti editi ed inediti di Francesco Petrarca, Trieste 1874, p. 278—79.

[17]) cf. Vergerio, bei Nolhac, op. cit., p. 338, woselbst Züge aus Petrarca's „Brief an die Nachwelt eingeflochten, . . . statura mediocris aut paulo superior, plena facies, rotundiora membra, et in senectute ad crassitudinem vergens, colore lucido inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis . . ." ähnlich Philippus Villani, „Vitae Dantis, Petrarchae et Boccaccii." Florentiae 1826, p. 60.

[18]) Phot. Alinari Nr. 3806. Die Iconographie Boccaccio's s. bei Corazzini „Le lettere edite ed inedite di Messer Giovanni Boccaccio. Firenze 1877, p. LXXXVII.

[19]) Palch. II. cod. 38, am Ende des Proemiums zum Philostratus vom Jahre 1397. Bocc. steht aufrecht und hält ein Buch in der Rechten.

[20]) Riccard. Cod. 991.

[21]) Plut. LXXXX. inferior. Cod. 49.

[22]) Mehus, vita Ambrosii Traversarii Florentiae MDCCXXXIX, p. CCLXVI:

Dominus Johannes Boccaccius
Progenies celebris Boccaccio, clare Johannes
Qui genus omne deum, qui pascua, quique virorum
Illustres casus celebrans mulieribus omne
Das decus, ex meritis hic te Florentia pinxit.

Portrait Boccaccio's im Palast der Signoria zu Florenz dichtete, aber kein Historiograph erwähnt es und vielleicht wurde es gleich dem Boccaccio-bildniss des Domes nie ausgeführt.[23]) Castagno konnte schwerlich, wie Corazzini meint, eines dieser Portraits copiren, wohl aber jenes in Certaldo, das Boccaccio im Alter von zweiundfünfzig Jahren darstellte. Ungefähr ebenso alt erscheint er bei Castagno, auch mit Villani's Beschreibung von Boccaccio contrastirt das Portrait nicht allzusehr[24]) und kann deshalb neben der fragwürdigen Authenticität anderer Boccaccio-Portraits gewiss in Ehren bestehen.

Farinata degli Uberti.[25])

Als Castagno seine „uomini famosi" malte, war Farinata degli Uberti bereits an die 150 Jahre todt, sein Geschlecht aus der Heimath vertrieben, sein Palast zerstört. Castagno mochte darum schwerlich künstlerische Vorlagen für sein Portrait benutzt haben.[26]) Filippo Villani hat Farinata's Aeussere beschrieben: „Fu di statura grande, faccia virile, membra forti, continenza grave, eleganza soldatesca . . . [27]) Diese Sätze konnten keinen Maler inspiriren. Dante jedoch hat dem ersten Bewohner des Inferno, den er mit dem respectvollen „voi" anredet, ewige Terzinen gewidmet, die jeder Florentiner kannte:

. . . . „Ed ei s'ergea col petto e colla fronte
Come avesse l'Inferno in gran dispitto . . . ."
Inf. X. v. 35f.

Castagno wird sich bemüht haben, in seinem Portrait das Trotzig-Wilde und Machtvoll-Geschlossene dieser Zeilen zu gestalten, aber vielleicht hat er noch mehr daran gedacht, einen berühmten, in Florenz allbekannten

---

Aber Rastrelli, Moisè, Gargani und Conti kennen weder Bild noch Inschrift. Solche Verse für Portraits von „uomini famosi" wurden zuweilen verfasst, ohne dass die Bildnisse existirten, s. Flamini, la lirica toscana etc. Pisa 1891, p. 332.

[23]) Ammirato berichtet, Storie fiorentine, Firenze 1848. Bd. 4. lib. XVI. p. 45 dass die Commune Florenz anno 1396 Dante, Accorso, Petrarca, Boccaccio und Zanobi Strada je ein prachtvolles Ehrengrab bewilligte; doch kam es nie zur Ausführung s. Migliore „Firenze illustrata". In Firenze MDCLXXXIV. p. 34.

[24]) s. Phil. Villani op. cit. p. 77 „Staturae fuit poeta pinguisculae, sed procerae, rotunda facie, naso supra nares paululum depresso, labiis turgentibus aliquantulum, venuste tam lineatis, centro in mento, dum rideret, decore defosso, iucundus et hilaris aspectu . . . Aehnlich beschreiben ihn Manetti und Domenico von Arezzo, s. Landau, Giov. Boccaccio, Stuttgart, 1877 p. 24 Anm. 2.

[25]) Al. 3799.

[26]) Vasari berichtet I. p. 382, dass Giotto in der Geschichte Hiob's am Campo Santo zu Pisa das Portrait Farinata's angebracht habe. Ueber die Irrthümlichkeit dieser Annahmen s. Supino, Il Campo Santo di Pisa, Firenze 1896 p. 176.

[27]) Fil. Villani: „Le vite di uomini illustri fiorentini" ed. Mazzuchelli, 2. Aufl. Firenze 1826 p. 51.

Ausspruch Farinata's gleichsam zu illustriren. Als nach dem blutigen Kampf bei Montaperti die siegestrunkenen Ghibellinen Florenz zerstören wollten, erklärte der Florentiner Uberti seinen Parteigenossen: „Solange ich noch Leben im Körper fühle, werde ich Florenz mit dem Schwerte in der Faust bis zum Tode vertheidigen". [28]) Die Linke herausfordernd eingestemmt, steht Castagno's Farinata waffenklirrend und hochaufgerichtet da; gelassen drohend hält die Rechte ein riesiges Schwert. „SVE PATRIE LIBERATOR" liest man neben Farinata's Namen unter dem Portrait, was deutlich zeigt, dass Castagno eher zu dieser Situation als zur dantesken Stelle einen bildlichen Commentar schaffen wollte. Dem Cinquecento bereits galt dies Bildniss als authentisch und Jovius, der stets nach den sichersten Portraits suchte, kannte kein älteres von Farinata und liess es darum für sein „museo" copiren. [29])

Filippo Scolari, gen. Pippo Spano. [30])

Als Filippo Scolari, der im Dienste Kaiser Siegismund's als Schlachtenlenker hohen Ruhm und märchenhaften Reichthum sich erworben hatte, anno 1410 zum letzten Male [31]) seine Vaterstadt Florenz besuchte, war Castagno bereits zum Jüngling herangereift. Das Bild des allbeliebten Helden, dessen draufgängerische Art gerade einem Castagno sympathisch sein konnte, wird gewiss in seiner Erinnerung fortgelebt haben; ganz Florenz hatte den Pippo Spano gekannt, strengste Wirklichkeit lautete die principielle Forderung der neuen Kunst, — lässt sich bei alledem an ein Phantasieportrait denken? Der Zeit nach frühere Bildnisse Pippo Spano's sind uns nicht überliefert, haben wohl auch nicht existirt. Eine zeitgenössische anonyme Biographie nennt ihn nur „bello e grande d'aspetto" [32]) aber eine andere noch im Quattrocento von Jacopo di Poggio Bracciolini [33]) geschriebene „vita" des Pippo Spano giebt folgende, gewiss noch auf mündlicher Tradition fussende Charakteristik seiner Erscheinung. „Dicesi,

---

[28]) Giovanni Villani „Cronica" lib. VI. cap. 82 ... „mentre ch'avesse (Far.) vita in corpo con la spada in mano la (Firenze) difenderebbe infino alla morte".

[29]) Pauli Jovii elogia virorum bellica virtute illustrium etc. Florentiae 1551 p. 38. „Erat F. corpore atque animo ingens, elato supercilio . . . Farinatae effigies in Porticu Pandulphinae Villae ad primum lapidem extra Fridianam portam hoc cultu atque sarmatura, inter Florentinos antiquos proceres Florentiae eleganter depicta spectatur".

Vielleicht ist jenes Portrait Farinata's, das Artaud de Montor besass und dem Orcagna zuschrieb, mit dieser Copie identisch; s. Catalogue Nr. 97, abgebildet pl. XXXVI. H. o. 568, B. o. 443. Eine Copie Altissimo's nach Jovius' Portrait im Gang der Uffizien Nr. 3479. Al. 742.

[30]) Phot. Alinari 3798.

[31]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 180.

[32]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 151, „La vita di messer Filippo Scolari, die cit. Stelle p. 161.

[33]) Arch. stor. serie 1, vol. IV, 1843, p. 163, die cit. Stelle p. 176.

lui essere stato di mediocre forma, d'occhi neri, di pelo bianco, di faccia allegra e quasi simile a uno che rida, di corpo magro. . . Usò la barba lungha; e'capelli insino in sulle spalle lunghi, secondo il costume di quella gente . . ." All' dies begegnet auch in Castagno's Portrait, die dunklen Augen, die langen Haare und Schnurr- und Kinnbart, beides sehr charakteristisch zu einer Zeit, wo alle Florentiner die Haare meist kurz geschoren und keinen Bart trugen. Eine andere, später entstandene Biographie erwähnt noch, Bart und Haare seien „assai somigliante al colore delle biade mature" gewesen; bei Castagno spielen sie allerdings, ebenso wie bei Altissimo's Portrait, in's Bräunliche.[34]) Castagno's Pippo Spano stand, natürlich aus verschiedenen Ursachen, beim Volke und bei den Künstlern in hohem Ansehen; wenn Botticelli und Perugino[35]) den Pippo Spano frei copirten, so reizte sie lediglich das Standmotiv, treffen wir den Pippo Spano aber als Spielkarten-Figur,[36]) so hat den Holzschneider gewiss nur der Wunsch getrieben, dem Florentiner Publicum ein allgemein geschätztes Bild seines Lieblings zu geben. Denn das war Pippo Spano. Noch im XVI. Jahrhundert schmückte Andrea del Sarto's Schüler Jacone die Fassade des Palazzo Buondelmonte mit Fresken in Chiaroscuro, die Pippo Spano verherrlichten, den Florentiner, der auszog als armer Kaufmann, wiederkam als prunkender Edelmann, „und nur seidene Gewänder von solcher Länge trug, dass sie die Erde berührten".[37])

Niccolò Acciaiuoli.[38])

Hier ist eine künstlerische Vorlage für Castagno's Portrait rasch ausfindig gemacht. Das Bildniss stimmt vollkommen mit der steinernen Grabfigur des gewaltigen Seneschals in der Certosa von Florenz überein.[39]) Auch dies Portrait galt den Nachkommen als authentisch, wie Altissimo's Copie im Gang der Uffizien beweist.[40]) Selbstverständlich widerspricht es auch den verschiedenen Beschreibungen Niccolò Acciaiuoli's nicht. Eine Stelle nur sei darum citirt. „Niccolò gebrauchte", — berichtet Matteo

---

[34]) Uffizien, Gang Nr. 3481. Profilportrait nach links gewandt, scheint auf eine spätere Vorlage zurückzugehen, ähnelt trotzdem in den Gesichtszügen sehr dem Bildniss Castagno's, s. Mellini, vita di Filippo Scolari, Firenze 1569, p. 66. Zu Beginn der vierziger Jahre befand sich ein (mir unbekannt gebliebenes) Portrait des Pippo Spano, auf Holz gemalt, im Besitz der Familie Vieusseux zu Florenz, ein anderes, einst in casa Minenbetti-Boni diente als Vorlage für das Portrait des Pippo Spano in den Elogi degli uomini illustri Toscani, Lucca 1771, vol. II.

[35]) Siehe Botticelli's Verläumdung in den Uffizien und eine Figur auf der Linkswand des Cambio zu Perugia.

[36]) Holzstock im Musée Cluny zu Paris.

[37]) Siehe Cinelli, Bellezze della città di Firenze 1677, p. 195.

[38]) Phot. Alinari Nr. 3800.

[39]) Phot. Alinari Nr. 3414.

[40]) Kat. Nr. 582.

Palmieri — „die Linke ebenso wie die Rechte."[41]) Bei Castagno ruht der Feldherrnstab des Seneschals in beiden Händen, aber die eigentlich fassende ist die Linke.

Selbst in solchen kleinen Zügen folgte Castagno alten Traditionen. Wo es irgend anging, hielt er sich an beglaubigte Vorbilder; mangelten diese, an litterarische Berichte, mochten sie, wie beim Bildniss Farinata's, auch nur eine einzige fruchtbare und charakteristische Situation ihm geben. Stets aber suchte er der Wirklichkeit so nahe als möglich zu kommen. Dies muss festgehalten werden; denn in seinen „uomini famosi" „Phantasieportraits" schlechthin zu erblicken, heisst das Wesen Castagno's und der frühen Quattrocentokunst verkennen.

---

[41]) Matteo Palmieri, Vita di Niccolò Acciaiuoli, Firenze 1588, p. 167.

Italienische Gemälde im Louvre.

Kritische Notizen zu den im neuesten Katalog angeführten Bildern, sowie zu den vielen neuen Erwerbungen.

Von **Emil Jacobsen.**

Die nachfolgenden Notizen sind aus demselben Gesichtspunkte geschrieben wie meine Kritik der italienischen Gemälde in der Londoner Nationalgalerie. (Siehe Repertorium XXIV. Band, 5. Heft.) Während aber über diese von mehreren namhaften Forschern kritische Berichte schon vorhanden waren, ist über die italienischen Gemälde der Louvregalerie, soviel ich weiss, seit Otto Mündler's: „Essai d'une Analyse critique etc." nichts Zusammenhängendes erschienen[1]). Die für seine Zeit sehr verdienstvolle Kritik Mündler's beurtheilt jedoch den Katalog der Galerie hauptsächlich von Gesichtspunkten aus, die ich ausgeschlossen habe. Dazu kommt noch, dass die Louvregalerie von damals nicht dieselbe Galerie ist, die heute existirt. Eine grosse Anzahl der von Mündler erwähnten Bilder ist da nicht mehr vorhanden, eine noch grössere Zahl ist hinzugekommen.

Mariotto Albertinelli. 16. Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen. Wir befinden uns in der Zeit der Ausgrabungen. Zu den Füssen Mariä steht, noch halb verdeckt in der Erde, ein Hochrelief, kein antikes freilich, sondern ein christliches: die Darstellung des Sündenfalles, die als Ausschmückung des Thrones Mariä uns in dieser Epoche häufig begegnet. Dicht dabei sieht man auch ein antikes Capitell aus der Erde hervorstechen. Auf dem Relief der Name des Künstlers, sowie die Jahreszahl 1506. Nach B. Berenson ist das Bild von Filippino angefangen. Es soll sich also in einer ähnlichen Lage befinden wie die Kreuzabnahme der florentinischen Akademie, die, wie bekannt, nach Filippino's Tod von Perugino vollendet

[1]) Vor Kurzem hat Dr. Paul Schubring über die Trecentisten der Galerie, auf die ich jedoch in meinem Aufsatz nur ausnahmsweise eingehen konnte, eine kleine, interessante Studie geschrieben (Zeitschrift für christliche Kunst 1901, Heft 12.)

wurde. Aber wenn der Antheil Filippino's an jenem Bilde sich schon auf hundert Schritt offenbaren würde, ist im Louvrebild vom charakteristischen Spätstile Filippino's nichts wahrzunehmen. Da es aber 1506 datirt und Filippino 1504 gestorben ist, müsste es ja in der nämlichen Epoche vollendet sein. Das von Albertinelli's Stil Abweichende, was jedoch die ganz charakteristische Hauptfigur nicht betreffen kann, möchte ich lieber der Mitwirkung der Werkstatt zuschreiben. Ein Antheil Filippino's wird, soviel ich weiss, von keiner Ueberlieferung unterstützt.[2]) — 17. Noli me tangere. Irrthümlich dem Albertinelli zugeschrieben. Wie die Typen deutlich bezeugen, ist es ein Werk von Fra Bartolommeo und zwar, wie ich glaube, ein Frühwerk, denn es zeigt noch einige quattrocentistische Züge[3]).

Antonio Allegri, Correggio genannt. 19. Die Verlobung der hl. Katharina. Fest zusammengeschlossene Composition, im goldenen Lichte reich gebadet, die, indem sie nach innen sanft abnimmt, ein plastisches System bildet, in welchem die Figuren in prachtvollem Relief hervortreten. Die Rechte Katharina's wird von der Linken Maria's gestützt, darüber das Händchen des Christkindes mit dem Ring. Ganz eigenthümlich für Correggio sind diese drei in einander greifenden Hände, die im Centrum des Bildes einen merkwürdigen Knoten bilden. Auf Aehnliches habe ich im Madonnenbild zu Castello in Mailand aufmerksam gemacht.[4]) Bemerkenswerth sind auch die in Schlangenform gewundenen Daumen: ein leises Anzeichen für die an der Grenze der correggesken Kunst beginnende Manier. Das Bild hat gelitten. — 20. Antiope und Jupiter. Die Anordnung ist ganz eigenartig, indem sie in der Diagonale des Bildes von rechts unten nach links oben steigt, während die Figuren die entgegengesetzte Richtung haben, von links unten nach rechts oben. Man hat die Zeichnung der nackten Figuren getadelt und insofern mit Recht, als sie die Distinction vermissen lässt. Welch ein Abstand zwischen der schlafenden Antiope und der Venus von Giorgione und der nach ihr gebildeten schlafenden Antiope Tizian's, ja man darf behaupten, dass die Nymphe[5]) nicht allein schläft, sondern schnarcht. Ihr Kopf erscheint zu gross und die Züge zeigen eine gewisse bäuerische oder vulgäre Schönheit. Oder

---

[2]) Die Tafel ist von Vasari erwähnt: Similmente in Santa Trinita lavorò in una tavola la Nostra Donna, San Girolamo e San Zanobi, con diligenza, per Zanobi del Maestro (Ed. Milanesi IV 224). — Die Verkündigung, die aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova in die Uffizien gekommen ist, wo sie unter dem Namen Sogliani hängt, geht, wenn sie wirklich von diesem Meister ausgeführt ist, auf ein Vorbild Albertinelli's zurück. Eine andere Version dieser Composition mit schöner Landschaft im Dom zu Volterra.

[3]) Das Verhältniss zwischen Fra Bartolommeo und Albertinelli ist bei weitem noch nicht in's Klare gebracht. Ich glaube vorhersagen zu können, dass die Klarlegung desselben zu überraschenden Ergebnissen führen wird.

[4]) Siehe meinen Aufsatz „La Galleria del Castello Sforzesco di Milano." L'Arte 1901.

[5]) Die Tochter des Flussgottes Asopos in Böotien.

ist es vielleicht der tiefe Schlaf, welcher die in Unteransicht gesehenen Züge entstellt? Bei dem kleinen Amor sind gewisse Theile so übermässig entwickelt, dass die Vermuthung nahe liegt, der Künstler hätte das ganze Sujet von der schalkhaften Seite aufgefasst. Wenn man aber vom Mangel an Distinction absieht, dann offenbaren sich im Bilde die höchsten zeichnerischen und malerischen Eigenschaften. Mit vollkommener Desinvoltura liegt der junge Körper hingestreckt auf dem etwas ansteigenden Erdboden. Man fühlt das Durchströmen der Säfte, welche die plastischen Formen heben und in Spannung erhalten. Das sinnliche Leben des nackten weiblichen Leibes ist wohl nie wahrer dargestellt. Auch die zeichnerische Kraft in der starken Verkürzung der Schenkel ist zu bewundern. Endlich ist die eminente Wirkung des silbernen Colorits durch die einfachsten Mittel bedingt.

Ansano di Pietro. 31—35. Darstellungen aus der Legende des hl. Hieronymus. Von diesem naiven und liebenswürdigen Sienesen, der in seiner Vaterstadt eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Fra Angelico in Florenz, besitzt die Galerie fünf Täfelchen, Bestandtheile einer Predella, die sich früher in der florentinischen Collection Rinuccini befand. Er steht Fra Angelico sehr nach, aber dasselbe kindlich fromme Gemüth begegnet uns in seinen, in hellen, zarten Tönen strahlenden Darstellungen. Wahrscheinlich ist er von dem zwanzig Jahre älteren Angelico auch beeinflusst worden.

Michelangelo Anselmi. 36. Verherrlichung Maria's. Nachahmung Correggio's. Die Maria mit dem Kinde geht vielleicht direct auf eine Vorlage Correggio's zurück.

Ansuino zugeschrieben, 1643, die Anbetung der Könige. Das Bild ist nicht von Ansuino, sondern von Bernardo Parentino, von dem in der letzten Zeit mehrere Gemälde nachgewiesen sind. Charakteristisch für ihn das sehr complicirte und eckige Faltensystem, sowie der steinige Boden. Die bergige Landschaft mit durchbrochenen Felsen wird am Horizont von einer stark blauen Bergkette abgeschlossen. Weisse Wölkchen in blauer Luft. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Giorgio Barbarelli,[6]) Giorgione genannt. 38. Heilige Familie mit den Heiligen Katharina und Sebastian und einem Donator. Schönes, von Giorgione und Tizian beeinflusstes Bild. Berenson schreibt es der Frühzeit Cariani's zu. Es hat wohl Berührungspunkte mit Cariani, dem besonders der Bambino nahe kommt, andererseits zeigt es aber ein viel glühenderes, an Tizian anklingendes Colorit, auch edlere Typen als gewöhnlich bei jenem Meister. Von Crowe und Cavalcaselle dem Pellegrino da San Danieli zugeschrieben. Von Herbert Cook wird es neuerdings als ein von Sebastiano del Piombo vollendetes Werk Giorgione's bezeichnet. Aber weder zu Sebastiano noch zu Giorgione passt die Landschaft, die Anklänge an Bonifazio di Pitati zeigt. — 39. Das Concert. Das Bild

[6]) Der Name Barbarelli kommt Giorgione kaum mit Recht zu.

wird von mehreren Kritikern als ein echter Giorgione betrachtet, vor nicht langer Zeit ist auch Domenico Campagnola als Autor vorgeschlagen worden, endlich hat vor Kurzem Venturi es dem Sebastiano Luciani als wahrscheinliches Jugendwerk zugewiesen. Die Zuschreibung an Campagnola wurde wahrscheinlich veranlasst durch die in der Coll. Malcolm (British Museum) sich befindende, ihm zugeschriebene, auch ein Concert darstellende Federzeichnung, wo eine der üppigen nackten Frauen uns wieder begegnet. Diese dürfte jedoch ein Pasticcio sein und kann also hier nichts beweisen. Campagnola kennen wir nur als Nachahmer. Ist man überhaupt berechtigt, stilkritisch auf ihn zurückzugehen? Venturi wendet gegen Giorgione ein: „Hier findet sich eine Tendenz gegen das Runde und Fette, die mit dem feinen Meister nichts zu thun hat." Die Zuschreibung an Sebastiano, den Schüler Giorgione's, hat gewiss viel für sich.[7]) Doch scheint es mir, dass trotz der augenfälligen Mängel des Bildes die Zuschreibung an Giorgione noch nicht aufzugeben sei. Auf ihn deutet nicht allein die ganze Stimmung des Bildes, das Colorit und die Landschaft, sondern auch speciell die Stellung der jungen Frau rechts, die in ähnlicher Weise, wenn auch im Gegensinne bei der Hypsipyle auf dem sicheren Bilde beim Fürsten Giovanelli vorkommt, eine nicht unwesentliche Uebereinstimmung, welche den Vertheidigern des Bildes bis jetzt entgangen zu sein scheint.

Federigo Barocci. 52. Die Beschneidung. Zu seinen besseren Werken gehörend. Man beachte besonders das Christuskind, wie naiv und ausdrucksvoll es ist und wie drollig in der Mischung von Bedenken und Resignation, womit es die Operation erwartet. Barocci erreicht durch seine Technik mitunter bedeutende Resultate. In der leichten Handhabung des Pinsels kann er sogar in seinen besten Augenblicken an Velasquez erinnern. Auch die Verherrlichung Maria's, Nr. 53, gehört zu seinen besseren Bildern. Hier ist namentlich die grosse Leichtigkeit der durchsichtigen Schatten zu bewundern.

Fra Bartolommeo. 56. Die Verkündigung. Hier ist die Verkündigung nicht historisch, sondern, wie es namentlich in der Schule von Bologna Gebrauch war, in ritueller Weise als Andachtsbild behandelt. Maria thront in einer Nische und ist von fünf Heiligen umgeben; über ihr schwebend kommt der Engel Gabriel zur Erscheinung. Mit dem Namen bezeichnet und 1515 datirt. — 57. Heilige Familie. Dies Bild wäre besser „Thronende Maria, von Heiligen umgeben" oder auch „Verlobung der hl. Katharina" genannt. Bartolommeo hat hier sein ganzes Können auf-

[7]) Es wundert mich, dass der junge, von Giorgione beeinflusste Tizian nicht auch genannt worden ist. Auf ihn würde Verschiedenes passen. Die vollen weiblichen Formen, die in seiner „Himmlischen und irdischen Liebe" und anderen Bildern vorkommen, die Landschaft, wie sie in seinem Fresco: „S. Antonius heilt einen Jüngling" in der Scuola del Santo zu Padua erscheint, ja selbst der Kopftypus eines der Jünglinge, der ähnlich bei Johannes in der zwar viel späteren Grablegung in unserer Galerie vorkommt.

geboten, um ein vollendetes Andachtsbild zu schaffen Ein solches, das über dem Hochaltar angebracht, den Raum der Kirche erweitert und durch seine stille Hoheit Friede in die Seele des Beschauers giesst. Kluge Berechnung, Beherrschung aller künstlerischen Mittel und weises Maasshalten, wie es diesem leidenschaftslosen Temperament naturgemäss war, waren eben die Bedingungen, das vollkommene Kirchenbild zu schaffen. Es wurde 1511 für St. Marco zu Florenz gemalt und trägt folgende Inschrift: ORATE PRO PICTORE MDXI BARTOLOME FLOREN OR. PRAE.[8])

Gentile Bellini. 59. Brustbild zweier junger Männer. Diese Zuschreibung lässt sich nicht aufrecht erhalten. Das Doppelportrait zeigt den Einfluss Giorgione's und ist vielleicht ein Jugendwerk Cariani's, doch kommen auch Anklänge an Palma Vecchio vor. In der Galerie zu Berlin ein männliches Portrait des Meisters, welches an den jungen Mann rechts erinnert. Daselbst auch ein sehr ähnliches Doppelportrait. — 60. Empfang eines venezianischen Gesandten in Kairo. Jetzt der Schule Gentile Bellini's zugeschrieben. Die frühere Zuschreibung an den Meister selbst musste aufgegeben werden, als man erkannte, dass es sich um die Gesandtschaft Domenico Trevisano's handelte, welche am 10. Mai 1512 von dem Sultan Canson Ghoury empfangen wurde. Der Meister war schon 1507 gestorben. Es gehört jedoch einem Nachfolger des Gentile. B. Berenson schreibt es dem Catena zu.

Giovanni Bellini. 61. Heilige Familie mit Petrus und Sebastian.

---

[8]) Der grosse Einfluss, den der Frate auf zeitgenössige florentinische Künstler ausgeübt hat, ist kaum noch allgemein erkannt. Als eclatantes Beispiel hierfür kann die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, die sich über dem im Jahre 1536 im grossen Refectorium von St. Marco von Sogliani gemalten „Mahle des hl. Domenicus" sich befindet, dienen. Sie bekundet nämlich, namentlich im verklärten Antlitz des Heilands einen diesem Meister sehr überlegenen Stil und steht dem Fra Bartolommeo täuschend nahe. Es kann deshalb nicht Wunder nehmen, dass selbst ausgezeichnete Forscher wie B. Berenson diese Kreuzigung dem Fra Bartolommeo vindicirt haben (Florentine Painters of the Renaissance New-York und London 1900), um so weniger als eine in Florenz noch lebendige Tradition für diese Zuschreibung spricht. Das in allerneuester Zeit entdeckte Skizzenbuch von Sogliani in den Uffizien zwingt uns jedoch diese Zuweisung fallen zu lassen. Hier finden sich nämlich Schwarzkreidestudien für Maria (Im. Nr. 17048) und für Johannes (Im. Nr. 17027), welche dem Sogliani diese Figuren sichern. Für den Gekreuzigten selbst findet sich allerdings keine Studie. Doch wer Maria und Johannes gemalt, hat gewiss auch den Christus gemalt, das ganze von Fra Bartolommeo inspirirte Kreuzigungsbild ist augenscheinlich von einer Hand. Das Merkwürdigste ist, dass diese Inspiration nicht einmal direct von Bartolommeo ausgegangen ist, sondern von Albertinelli vermittelt erscheint. Denn in dessen Kreuzigungsfresco in der Certosa bei Florenz begegnen uns schon die von Fra Bartolommeo abgeleiteten Typen der Maria und des Heilands. Auf das Skizzenbuch Sogliani's, das merkwürdige Einblicke in die Werkstätte eines florentinischen Künstlers aus dem Anfang des Cinquecento erlaubt, hoffe ich bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Die Bezeichnung IOHANNES BELLINVS stammt nicht von dem Meister selbst. Schon Morelli hat Bellini das Bild abgesprochen und es dem Rondinelli gegeben. Ein Entwurf des Altmeisters muss jedoch dem Gemälde zu Grunde liegen, denn wo Rondinelli auf eigenen Füssen steht, hat er kaum ein so gutes Bild geschaffen. Man vergleiche es z. B. mit seinen Altarwerken in der Brera. In Sonderheit kommt der herrliche Kopf des hl. Sebastian dem Bellini sehr nahe. — 62. Maria mit dem Kinde und dem hl. Sebastian. Der Schule Bellini's zugeschrieben. Das Bild gehört augenscheinlich dem Cariani.

Francesco Bianchi. 70. Thronende Maria mit Heiligen und Engeln. Es wäre interessant zu erfahren, woher diese Benennung stammt. Nach Venturi dürfte sie nicht sehr alt sein, jedenfalls erst aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts herrühren. Das Bild hat nur geringe Analogie mit den wenigen Gemälden, die dem Bianchi Ferrari zugeschrieben werden können, wie seine von Scaccieri vollendete „Verkündigung" in der Galerie zu Modena und der vor Kurzem in die Galleria Nazionale zu Rom gekommene „Christus im Oelgarten". Nicht blos die Gesichtstypen, sondern auch die Hand- und Ohrformen weichen ab. Auch erscheint Bianchi in seinem letzten, von Scaccieri vollendeten Bilde viel quattrocentistischer. Die Zuschreibung an Pellegrino Munari muss, wenn die dem Lorenzo Costa im Ateneo zugeschriebene „Thronende Madonna" jenem mit Recht gehört, auch aufgegeben werden. Wir müssen das Gemälde vorläufig als unbestimmbares Werk der Malerschule Modena-Ferrara betrachten, wenn auch einige Kritiker noch an Francesco Bianchi festhalten. Venturi, dem wir so viele wichtige Aufschlüsse auf diesem Gebiete verdanken, hat neuerdings die Vermuthung ausgesprochen, dass es von Michele Mazzola sein könnte,[9]) der wahrscheinlich Antheil hat an dem Gemälde in der Galerie zu Parma, welches die Inschrift: OPVS DE MAZOLLIS trägt. Eine Eigenthümlichkeit, die vielleicht auf die Spur des Autors leiten könnte, sind die, weder in den dem Bianchi, noch in den dem Munari zugeschriebenen Bildern vorkommenden gerade gebildeten, zusammengeschlossenen und wie scharf abgeschnittenen, gleich langen Finger. Die Frage Munari-Bianchi scheint mir noch lange nicht im Klaren. Der Maler, welcher die Anconen in der Galerie zu Berlin und in der Kirche St. Pietro zu Modena gemalt hat, hat auch, wie mir scheint, die „Thronende Madonna" in der Galerie zu Ferrara geschaffen. Jedenfalls kommt in diesen drei sehr verwandten, neuerdings jedoch verschiedenen Meistern zugeschriebenen, Gemälden derselbe halbnackte Greis als hl. Hieronymus vor. Es verdient auch bemerkt zu werden, dass die Gruppe Maria's mit dem stehenden Kinde im Ateneo grosse Aehnlichkeit mit derselben Gruppe in Ercole Grandi's Altarwerk zu London hat, ja bis auf den Gesichtstypus der Maria.

J. A. Boltraffio. 72. Die Madonna der Familie Casio. Dies Haupt-

[9]) L'Arte 1898 S. 290.

werk des Meisters befand sich einmal in der Breragalerie. Das Bild ist genügend bekannt; ich möchte nur auf die an Verrocchio und Lorenzo di Credi erinnernde plastische Kraft hinweisen, womit die Körperformen des Kindes ausgearbeitet sind.

Bonifazio. Ihm werden drei Gemälde zugeschrieben: 73. Auferweckung des Lazarus. Werkstattbild. 74. Sacra Conversazione. Echtes Werk Bonifazio's di Pitati. 75. Heilige Familie. Schulbild.[10]). — 1674[d], Maria mit den beiden Kindern und Heiligen gehört vielmehr dem Palma Vecchio. Kein bedeutendes Bild. Geschenk von Baronin Nath. Rothschild. Nicht im Katalog.

Paris Bordone. 81. Vertumnus und Pomona. Eins dieser sinnlich-üppigen Bilder, in denen Bordone wie ein italienischer Rubens erscheint. — 82. Männliches Portrait. Bildniss des Jeronimus Crofft aus Augsburg, wie eine Inschrift bezeugt. Datirt MDXXXX und signirt PARIS B. F. Vasari erwähnt, dass Paris „in Augusta fece in casa de Fuccheri molte opere nello loro palazzo di grandissima importanza etc." — 83. Bildniss eines älteren Mannes mit einem Kinde. Das Gemälde zeigt nicht die Hand Bordone's. Schon Morelli hat es einem Niederländer zugeschrieben. Die Landschaft von ernster tiefer Farbenstimmung.

Ambrogio Borgognone. Zu den zwei Bildern Nr. 84 und 85 in altem Besitz ist vor Kurzem ein neues hinzugekommen: 1182[a], St. Augustin mit einem Donator. Es befand sich auf der Ausstellung lombardischer Kunst im Burlington Fine Arts Club, ausgestellt von Lord Aldenham, früher in der Coll. Gibbs. Die Erwerbung hat um so grösseres Interesse, als es das Pendant zu Nr. 85, St. Petrus von Verona mit einer knienden Stifterin, bildet. Es ist ein vorzügliches Werk von grosser Feinheit des kühlen Silbertons und gut erhalten. Die grauen Töne der Carnation zeigen die Erbschaft Foppa's.[11]) Nicht im Katalog.

Paolo Caliari, Veronese genannt. Dem Meister werden nicht weniger als dreizehn Gemälde zugeschrieben. Wenige davon sind echt, diese jedoch von hohem Werthe. — 90. Die Zerstörung Sodoma's. Schulbild. — 91. Susanne. Schulbild. — 92. Das Hinsinken Esther's. Viel zu grau für Veronese. Schulbild. — 93. Heilige Familie (so genannt). Die Eigenhändigkeit ist auch hier nicht sicher. Es ist jedoch möglich,

---

[10]) In seinem im „Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen" von 1901 und 1902 veröffentlichten, auf archivalische Forschungen gestützten Aufsatz: Bonifazio di Pitati da Verona kam Dr. Gustav Ludwig zu demselben Resultat, wie ich durch eine Studie der betreffenden Gemälde schon früher gekommen war, nämlich dass die Annahme eines dritten Bonifazio unnöthig und unberechtigt sei. Siehe meinen Aufsatz: Bilderbenennungen in Venedig. Repertorium 1899, S. 344. „Es ergiebt sich also" schreibt Ludwig, „dass wir einen Bonfazio terzo gar nicht nöthig haben."

[11]) Erworben für 26 250 Frcs.

dass das Bildniss des Geistlichen mit ausgeprägten Portraitzügen von seiner Hand ist. Der Verfasser des Katalogs nennt ihn ohne Grund St. Benedict, während er vielmehr der Stifter des Bildes ist, welcher unter dem Patronat der hl. Katharina der Gottesmutter vorgeführt wird. — 94. Heilige Familie. Wahrscheinlich von den Eredi. — 95. Die Hochzeit zu Cana. — 96. Das Gastmahl bei Simon. Weltbekannte Hauptwerke des Meisters. — 97. Kreuztragung. Steht dem Meister nahe, doch ist die Eigenhändigkeit nicht ganz sicher. — 98. Kreuzigung. Gutes Bild aus der Werkstatt Veronese's. — 99. Christus in Emaus. Echtes, von grösster Meisterschaft zeugendes Werk. Hier zeigt sich der Meister, wie durchgehends in seinen Bildern, als vollkommener Heide. Hier tritt sein Unbekümmertsein um christlich-religiöse Empfindungen noch schärfer zu Tage als in seinen neutestamentlichen Hochzeits- und Gastmahlsbildern, denn der Gegenstand ist das tief mystische, pathetische Begegniss des Auferstandenen mit seinen Schülern. Veronese zeigt hierfür nicht das geringste Gefühl. Flotte venezianische Gestalten, zum Feste angezogen in vornehm modischen Trachten, füllen den Schauplatz und drängen sich hervor bis in die nächste Nähe des Heiligsten. Hier ist Paolo selbst, seine Familie, seine Frau, seine Kinder, seine Hunde. Sie nehmen den meisten Raum ein, so dass Christus und die Heiligen in den Hintergrund gedrängt werden. Aber die Klöster kauften solche Bilder, ohne Anstand zu nehmen, als Schmuck für ihre Refectorien. Es scheint, dass die Mönche jener Zeit sich von ihren Zellen aus gern einen kleinen Einblick in's weltliche Leben gönnten. Solche Bilder können auch als Gradmesser für das religiöse Gefühl in Venedig um die Zeit ihrer Entstehung dienen: einige Jahre früher, und sie waren noch nicht möglich, einige Jahre später und sie sind es nicht mehr. Bezeichnet mit Goldbuchstaben: PAOLO VERONESE.[12]) — 100. Jupiter, die Laster niederwerfend. Das Bild, aus dem Dogenpalast stammend, geht, was die Ausführung betrifft, auf Schülerhände zurück. — 101. Bildniss einer jungen Frau mit einem Kinde. Trotz einer selbst für Veronese befremdenden Schwere im Farbenauftrag steht es dem Meister doch sehr nahe. — 102. St. Marcus, die drei theologischen Tugenden krönend. Deckengemälde aus dem Dogenpalast. Gutes, decoratives Bild. Von Veronese entworfen und unter seiner Mitwirkung ausgeführt. — 1191. Jesus heilt die Schwiegermutter des hl. Petrus. Schulbild. Neue Erwerbung. — Das Facit bleibt, dass von den unserem Meister zugeschriebenen Bildern besten Falls nur ein Drittel als eigenhändig zu betrachten ist.

Jacopo Carrucci da Pontormo. 142. Heilige Familie, von Heilige umgeben. Ebenso, wie in der später zu erwähnenden Lionardischen „St. Anna" sitzt Maria auf dem Schoosse der alten Mutter, deren runde

---

[12]) Es ist wahr, dass der Meister sich vor dem Tribunal des Santo Uffizio am 18. Juli 1573 zu verantworten hatte, aber der Verlauf dieses Processes zeigt eben, wie leicht man diesseits der venezianischen Grenze diese Sache nahm.

Augen an das Parzenbild in Pitti erinnern. Die ganze compacte Gruppe schwebt auf einer Wolke nieder, bis dicht an den Erdboden, wo die Heiligen stehen. In einem Rund unten eine merkwürdige, frisch hingemalte Darstellung, die Vasari so erwähnt: „e nella predella è una storietta di figure piccole, che rappresentano la Signoria di Firenze, quando andava a processione con trombetti, pifferi, mazzieri, commandatori e tavolaccini, e col rimanente della famiglia.“ Vasari VI 273, Ed. Milanesi. Das Ganze auf tiefschwarzem Grund. Das Colorit ziemlich verunglückt.[13]) — 143. Bildniss eines Graveurs. Sehr in Anschluss an Andrea del Sarto, in schwerem rothen Ton gemalt.

Lorenzo di Credi oder Lionardo da Vinci. 158. Verkündigung. Wird allgemein mit Recht als ein Frühwerk Lionardo's betrachtet. Die Analogie mit der grösseren Verkündigung in den Uffizien ist unleugbar. Doch giebt es mehrere Kenner, die wohl das erstere, aber nicht das letztere Bild anerkennen wollen.[14])

Carlo Crivelli. 161. St. Bernardino da Siena. Stehender Heiliger in Lebensgrösse. Mehreren Crivellischen Eigenthümlichkeiten begegnen wir hier, z. B. die vom Künstler so häufig als Decoration gebrauchte Gurke, daneben eine Pfirsich. Am hervortretenden rechten Fusse des Heiligen bemerkt man die für Crivelli so eigenthümlichen, von Wellenlinien begrenzten Zehen. Das Bild ist bezeichnet: OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI 1477. — Sehr verwandt mit diesem Bilde ist das als Pendant aufgehängte: St. Giovanni di Capistrano von Bartolommeo Vivarini. Bezeichnet mit seinem Namen und datirt 1459 (467). Man sieht hier deutlich, wie Crivelli von der Muraneserschule abhängig ist.

Paolo Dono, Uccello genannt. 165. Büsten von Giotto, Uccello,

---

[13]) Eine getuschte Federzeichnung, Studie für die ganze Hauptdarstellung in den Uffizien Rahmen 182, Nr. 460 F. Ob auch Rahmen 181, Nr. 149 F hierher gehört, ist weniger sicher. Unter dem Namen Andrea del Sarto's befinden sich daselbst andere wichtige Zeichnungen, auf die ich vielleicht bei anderer Gelegenheit zurückkommen werde. — Ein unerkanntes Spätbild des Meisters, eine Pietà darstellend, befindet sich in einem der oberen Säle des Palazzo Vecchio in Florenz.

[14]) Von Lorenzo di Credi besitzt die Galerie nur das kleine „Noli me tangere“ und die von Vasari so hochgepriesene „Thronende Madonna“ Nr. 156. Ich benutze die Gelegenheit, um auf ein so gut wie unbekanntes Frühwerk des Meisters hinzuweisen, das sich in Or San Michele zu Florenz am Fenster rechts in einen Pilaster eingesetzt befindet. Obwohl schon von Vasari (— „Depinse Lorenzo essendo ancor giovane in un pilastro d'Orsanmichele un San Bartolomeo“) und auch von Albertini erwähnt, wird es weder in dem Cicerone (1901) noch in den sonst so zuverlässigen Berenson'schen Listen (Florentine Painters 1900) angeführt. Das Bild ist wohl erhalten, gut beleuchtet und als Frühwerk von besonderem Interesse.

Donatello, Brunelleschi und Antonio Manetti[15]). Diese leider sehr übermalte Tafel ist schon von Vasari als Werk Uccello's genannt. — 166. Reiterschlacht. Angeblich in die Serie von vier Schlachten, die Uccello für die Bartolini zu Gualfonda malte, gehörend, was jedoch nach den neuen Forschungen von Herbert P. Horne (Monthly Review, Oct. 1901) sich als irrthümlich erwiesen hat. Unser Schlachtbild gehört so wenig wie die verwandten Darstellungen in London und Florenz in die Bartolini-Serie, sie wurden vielmehr für die Casa Medici gemalt und schildern drei Episoden aus der Schlacht von San Romano und zwar stellt unser Bild den Angriff der Florentiner unter Micheletto Attendoli da Cotignola dar. Die für die Bartolini gemalten Darstellungen scheinen nicht farbige Bilder, sondern in Chiaroscuro gemalt gewesen zu sein. Das am wenigsten verdorbene und wohl auch ursprünglich interessanteste Bild von den Romano-Schlachtbildern befindet sich in der Nationalgalerie zu London, die beiden anderen in den Uffizien und hier im Louvre sind stark übermalt.[16]) In keinem dieser Gemälde ist es dem Meister, trotz aller Anstrengungen, gelungen, eine wirkliche Raumtiefe zu schaffen. Er kannte die mächtige Raum schaffende Kraft, die das Gewölk besitzt, indem es das Bild in wechselnde Licht- und Schattenpartieen eintheilt, so wenig, wie die der Ueberschneidungen, auch war ihm jene der hervorspringenden und zurücktretenden Farben unbekannt. Welche Hülfe ihm ein freier Vordergrund, der den Blick in die Tiefe leitet, sowie eine ferne Horizontallinie leisten könnten, hat er auch nicht geahnt. Das Meiste, was ihm fehlte, hätte er von seinem Zeitgenossen Piero della Francesca lernen können[17]). Aber es scheint, dass er erst in seinem späteren Alter, 1468, mit ihm in Urbino zusammentraf, und wirklich dürfte seine dortige Predella in Hinsicht auf das Perspectivische sein bestes Werk sein[18]). — 661. Johannes der Täufer im kindlichen Alter. B. Beren-

---

[15]) Warum schreibt der Katalog „Giovanni", welcher Name bei mehreren Kunstschriftstellern wieder figurirt, da doch die Inschrift neben der Jünglingsbüste „Antonio Manetti" lautet? Vasari sagt in seiner zweiten Ausgabe indem er das Bild beschreibt: „e per la matematica Giovanni Manetti" offenbar irrthümlich, da kein Mathematiker Giovanni Manetti bekannt ist. In der ersten Ausgabe heisst es auch Antonio. (Siehe Vasari, Ed. Milanesi, II, 216.)

[16]) Nach der Reconstruction Horne's waren die Bilder in einer Reihe aufgestellt: in der Mitte das Uffizienbild, links das Londoner Bild und rechts das Louvrebild.

[17]) Auf eine andere Seite der Kunst Uccello's, mit der er mehr Glück hatte, nämlich die, welche schon Vasari als „leggiadro" und „cappricioso" bezeichnete, hat C. Loeser in dieser Zeitschrift, XXI, aufmerksam gemacht.

[18]) Die beiden schönen Cassonebilder mit Davidsgeschichten bei Lady Wantage im Lockinge House (früher Coll. Torrigiani), werden von verschiedenen Forschern dem Pesellino zugeschrieben und insofern auch mit Recht, als die schönen Jünglingsgestalten, die theils zu Pferde, theils zu Fuss die Darstellungen beleben, deutlich das Gepräge seiner Hand tragen. Wenn man aber die Bilder

son notirt das Gemälde als Piero di Cosimo, was gewiss nicht richtig ist. Venturi dürfte vielmehr im Recht sein, wenn er es, wohl nach Analogie mit einem Gemälde, welches vor Kurzem in die Galleria Nazionale zu Rom gekommen ist, dem Francesco Bianchi zuschreibt. Die Carnation gelblich. Die Lippen tief röthlich-violett. Das Haar sehr leicht und luftig. Die ganze Oberfläche mit feinen, alten Sprüngen übersponnen.

Gentile da Fabriano. 171. Maria mit dem Kinde, von Pandolfo Malatesta angebetet. Das Bild, welches dem Gentile nahe steht, ist neuerdings der Schule Pisanello's zugeschrieben. Auf Pisanello deuten das scharfe Profil Malatesta's und die feine Zeichnung der beiden Hirsche. Der goldene Schimmer über der Landschaft erinnert dagegen an Gentile. Andererseits erinnert der hügelige Hintergrund an den von Pisanello abhängigen Bono in der National Gallery. Auch ist anzuführen, dass Gentile der Hofmaler Pandolfo Malatesta's war.

Lorenzo da Fasoli. 176. Die heilige Sippe. Vieles im Bilde: die Typen, die gedrängte, überfüllte Composition, die Anordnung, sowie auch der Gegenstand deuten auf nordischen, speciell auf deutschen Einfluss. Fasoli, der auch aus Pavia stammt, kann sich als Maler mit dem später zu erwähnenden Francesco Sacchi nicht messen. Bezeichnet: LAVRENTIVS PAPIEN FECIT MCXIII.

Giovanni da Fiesole. 1294a. Auferstehung mit zwei schlafenden

---

mit den beiden Triumphen bei Mrs. Gardner in Boston vergleicht, dann wird man nicht umhin können, einen merkwürdigen Unterschied zu constatiren. Auf den Cassonebildern in Boston befindet sich wie durchgängig bei Pesellino die alterthümliche Landschaft mit den zackigen Bergen, vor denen sich dünnstämmige, laubreiche Bäume erheben, während in den Bildern in Lockinge House die Landschaft vielmehr in der Art Uccello's ist, wellenförmig mit geschlängelten Wegen und was für ihn besonders charakteristisch ist, theilweise cultivirt und regelmässig bepflanzt. Man betrachte zum Beispiel die Landschaft im Schlachtenbild der Uffizien. Noch augenfälliger ist der Unterschied, was die Pferde betrifft. In den Bildern zu Boston liegen denselben offenbar antike Vorbilder zu Grunde, während uns in den Bildern mit den Davidsgeschichten die realistische Rasse Uccello's begegnet, plumpe, gedrungene, doch feurige Streitrosse. Dazu kommt noch, dass im Schlachtenbild mit der Tödtung Goliath's dasselbe sich bäumende weisse Ross und auch hier genau in der Mitte des Bildes angebracht ist, wie im Uffizienbild. Wir müssen demnach annehmen, dass Uccello entweder hier einen mächtigen, bis jetzt nicht erkannten, Einfluss auf Pesellino ausgeübt hat oder dass diese Bilder gemeinsame Werke von Uccello und Pesellino sind. Dass Pesellino mitbetheiligt war, das erhellt schon daraus, dass er curioser Weise den Gesichtstypus Goliath's wieder für Gottvater in der Trinità zu London verwendet hat, wie Aehnliches bei Verrocchio vorkommt, wo der Goliathkopf zu Füssen David's beim Christus in der „Taufe" wiederkehrt. Denselben Typus (wie Goliath) zeigt übrigens die Bronzebüste eines bärtigen Mannes im Bargello, daselbst dem Donatello zugeschrieben, aber Verrocchio viel näher stehend. (Die erwähnten Cassonebilder sind reproducirt in Werner Weisbach's „Francesco Pesellino" Berlin 1901.)

Soldaten. Kleines echtes Bild. Geschenk der Baronin Nathaniel Rothschild. Nicht im Katalog. — 662. Hinrichtung Johannes' des Täufers. Schulwerk. Neue Erwerbung.

Sandro Filipepi, Botticelli genannt. 183. Das Magnificat. Alte Copie nach dem Bilde in den Uffizien. — 184. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Das fein empfundene Werk steht den von Fra Filippo beeinflussten Jugendwerken Botticelli's nahe. Doch sind die Gesichtstypen und die Form der Hände etwas abweichend. Das feine, wenn auch wenig belebte Profil der Madonna erinnert an Filippino. — 185. Venus. Der Schule zugeschrieben. Sehr schwaches Werk eines Nachahmers. Aehnlich dem auch der Schule angehörigen Venusbild in der National Gallery, welches, was die Göttin betrifft, auf das Bild von Venus und Mars in derselben Galerie zurückgeht. Von ganz sicheren Werken Botticelli's besitzt die Galerie nur die Fresken aus der Villa Lemmi.

Giotto di Bondone. 192. Hl. Franciscus, die Wundmale empfangend. Durch die Inschrift: OPVS . IOCTI . FLORENTINI beglaubigt. Unten die Predella mit dem „Traum Innocenz III", der „Bestätigung der Regel" und der „Vogelpredigt". Es sind wenig modificirte Wiederholungen seiner Fresken in der Oberkirche zu Assisi, welche jedoch hinter diesen Frühwerken zurückstehen. Eine spätere, ziemlich genaue Nachbildung der Hauptdarstellung ist die Stigmatisation links oben am „Baum des Jesse" im Refectorium von St. Croce. Das Bild Giotto's hat übrigens als Vorbild für viele spätere Darstellungen gedient. Bemerkenswerth ist die „Vogelpredigt". Hier hat es der Künstler verstanden, nur durch einen auf Goldgrund gemalten Baum die Empfindung einer Landschaft hervorzuzaubern. Auch sind die verschiedenen Vögel mit grosser Naturwahrheit und Feinheit gemalt. — Von den fünf Gemälden, welche seiner Schule zugeschrieben sind, steht Nr. 196, Maria mit dem Kinde, ihm am Nächsten.[19])

Girolamo dai Libri. 198. Maria mit dem Kinde. Das Gemälde zeigt aber nicht den Stil Girolamo's. Ist es überhaupt veronesisch? Ich möchte nicht leugnen, dass es möglicher Weise mit dieser Schule zu-

[19]) Ueber das Trecento im Louvre hat, wie schon erwähnt, Dr. Paul Schubring in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1901, gehandelt. Da ich hier nur ausnahmsweise auf das Trecento eingehen kann, verweise ich meine Leser auf diese sehr interessante Studie, woran ich nur folgende Bemerkungen knüpfen möchte: Die Frage Cimabue-Duccio betrachte ich noch nicht als spruchreif. Kunstgeschichtlich wichtig ist, meiner Ansicht nach, nicht die Frage: welche dieser vier oder fünf verwandten Gemälde sind von Duccio, welche von Cimabue, sondern welches ist das Urbild und wer hat dies geschaffen. Es ist nicht sicher, dass das künstlerisch höchststehende das kunstgeschichtlich wichtigste ist. Für Schubring ist das Triptychon Nr. 48 ein unzweifelhaftes Werk von Bernardo Daddi. Es wäre hier besser von Bernardo di Florentia zu sprechen, da seine Identität mit Daddi noch nicht erwiesen ist. Werke vom Letztgenannten kenne ich nicht. Zwar werden ihm von Vasari die Fresken in der Kapelle Pulci

sammenhängt; jedenfalls ist der hinter Maria sich erhebende Citronenbaum eine veronesische Anordnung. Morelli schreibt es Carotto zu. Charakteristisch für die Gesichtstypen ist der grosse Abstand zwischen den Augen, sowie die geschwungenen, mit einem feinen Strich gezeichneten Brauen. Eigenthümliche Kindertypen. Die Zuschreibung an Carotto hat mich nicht überzeugt; es müsste denn ein Frühwerk sein unter dem Einfluss Liberale's. So viel kann mit Sicherheit gesagt werden: es gehört einem von Mantegna ganz abhängigen Künstler. Den kleinen Johannes hat der Maler ja direct aus dem in der Dresdener Galerie befindlichen Bilde von Mantegna: Maria mit dem Kinde, Joseph, Elisabeth und den kleinen Johannes darstellend, genommen. Er hat diesen Johannesknaben, der uns als Büste sichtbar ist, fast ohne Aenderung an derselben Stelle angebracht, nur statt rechts, links. Die Köpfe der Engelskinder gehen

---

von St. Croce zugeschrieben (die übrigens mit dem von Bernardo di Florentia bezeichneten Werke keine Aehnlichkeit haben), aber für das Trecento ist Vasari eine sehr unsichere Quelle. Ein Bild von Bernardo (Daddi?) signirt und datirt 1332 (unter Orcagna's Namen) befindet sich gegenwärtig nicht in der florent. Akademie. Auch die Predella Nr. 187 im Louvre möchte ich nur mit einem Fragezeichen dem Agnolo Gaddi zuschreiben. Das Altarwerk aus S. Pancrazio Nr. 127 in der florent. Akademie, womit Schubring sie vergleicht, ist nur von Vasari als Werk Agnolo's beglaubigt. Wir müssen jedoch bedenken, dass Vasari dem Giotto die Legenden der hl. Michelina (in Rimini), einer Nonne, die erst 1356, also zwanzig Jahre nach dem Tode Giotto's gestorben ist, zuschrieb, sowie auch demselben Meister die Darstellungen aus der Geschichte Hiob's im Campo Santo, von denen wir urkundlich wissen, dass sie von Francesco da Volterra herrühren. Schubring nennt den zweiten Engel in der Verkündigung dieser Predella (Nr. 187) ein Unicum. So allgemein ausgesprochen scheint mir dies nicht richtig. Es giebt ja eine beträchtliche Anzahl Bilder, wo Gabriel von einem oder mehreren Engeln begleitet wird. In einer Verkündigung von Andrea del Sarto in Pitti wird Gabriel von zwei Engeln begleitet, in einer anderen ebendaselbst von San Michael und einem hl. Mönch, in einer Verkündigung von Albertinelli in der florent. Akademie wird Gabriel wieder von zwei Engeln und in einer dem Gherardo Fiorentino zugeschriebenen Miniatur in den Uffizien gar von einer ganzen Heerschaar von Engeln begleitet. Endlich befindet sich in der Galerie zu Perugia eine Verkündigung von Benedetto Bonfigli. Da sitzt der hl. Lucas zwischen dem Gabriel und der hl. Jungfrau und schreibt in aller Gemüthlichkeit sein Evangelium. Wo bleibt hier „die Intimität"? Ist es erlaubt, ohne Vorbehalt, von Jacopo Landini da Casentino als bekanntem Meister zu sprechen? Wo befinden sich seine sicher beglaubigten Gemälde?

Es giebt überhaupt sehr wenige der Trecentisten, die als fest umrissene Gestalten vor uns stehen, um so wichtiger erscheint es, dass die Erkenntniss dieser wenigen nicht getrübt wird. Ich möchte deshalb darauf aufmerksam machen, dass Giovanni da Milano (gewiss eine der markigsten Gestalten dieser Epoche) nicht, wie allgemein angegeben wird, die ganze Kapelle Rinuccini in der Sacristei von St. Croce mit Fresken ausgemalt hat, sondern dass die beiden unteren Darstellungen zu jeder Seite von einer anderen und schwächeren Hand herstammen.

dann wieder auf diesen Johannesknaben zurück. Auf die grosse Verwandtschaft des Bildes mit Werken aus der Frühzeit Correggio's hat Venturi in seinem Aufsatze: „Nuovi Quadri del Correggio", L'Arte 1901, mit Recht aufmerksam gemacht.

Benozzo Gozzoli. 200. Thronende Maria, von Heiligen umgeben. Irrthümlich dem Gozzoli, mit dem das Bild nichts zu thun hat, „attribué", dagegen von einem schwachen Nachahmer Angelico's. Von Benozzo besitzt die Galerie ein merkwürdiges Werk: Triumph des hl. Thomas von Aquino (Nr. 199). Der hl. Gelehrte thront zwischen Aristoteles und Platon. Das Bild ist jedoch nicht allein ikonographisch, sondern auch durch die leuchtende Färbung und die Wucht der Ausführung bemerkenswerth. Es wird auch von Vasari mit grossem Lobe erwähnt.[20]) Es stammt aus dem Dom zu Pisa.

Benedetto Ghirlandajo. 201. Kreuztragung. Figurenreiches Bild. Kalt und hart in der Färbung wie in der Zeichnung. Weibliche Gesichtstypen mit kurzen, etwas aufgestülpten Nasen, zurückweichendem Kinn, hochgewölbten Augenbrauen kommen mehrfach vor. Schwache Nachahmung seines Bruders.

Domenico Ghirlandajo.[21]) 202. Die Heimsuchung. 1491 datirt. Es ist möglich, dass Bastiano Mainardi Theil an der Ausführung, namentlich was die Nebenfiguren betrifft, gehabt hat.[22]) — 1322. Bildniss eines Greises mit einem Kinde. Warum ist das interessante Werk nicht in den Katalog aufgenommen? Ich habe es schon im Jahre 1889 in der Galerie gesehen. Bei R. H. Benson Esq. befindet sich eine ähnliche Composition, welche angeblich Graf Francesco Sassetti und seinen kleinen Sohn darstellt. New Gallery Ausstellung 1893.

Ridolfo Ghirlandajo. 203. Krönung Maria's. Sehr frühes Bild. Der Einfluss von Perugino, welchen ich im Londoner Bilde bemerkt habe, ist hier noch nicht sichtbar, ebensowenig derjenige Lionardo's. Das Bild wird von Vasari erwähnt. Dagegen finden sich Berührungspunkte mit Fra Bartolommeo, namentlich gilt dies für die Gruppe Christus und Maria. Man vergleiche die Maria mit der Jungfrau auf Nr. 17, dem Albertinelli irrthümlich zugeschrieben. Auch der Einfluss von Domenico, vermittelt durch seinen Oheim David, macht sich geltend, namentlich, was den oberen Theil betrifft. Das Bild ist nicht, wie der Katalog angiebt MDIII, sondern MDIIII datirt.[23])

---

[20]) — — vi è ritratto papa Sisto IV con uno numero di cardinali — — e questa e la più finita e meglio opera che facesse mai Benozzo (Ed Milanesi III, S. 50).

[21]) Im Katalog „Grillandajo", was ja nicht unberechtigt ist, da er so selbst gezeichnet hat und auch so im Libro di Antonio Billi und von dem Anonimo der Magliabechiana genannt wird.

[22]) Vasari sagt zwar, dass die Heimsuchung des Domenico von David und Benedetto Ghirlandajo vollendet wurde. Das ist nach dem Stil der Figuren doch kaum der Fall.

[23]) Zwei Bildnisse, welche in den Uffizien unter den Namen Lorenzo di

Fra Filippo Lippi. 220. Christi Geburt. Das Bild, von der Schule Fra Filippo's ausgegangen, zeigt Anklänge an verschiedene Künstler, die diesem Meister nahe stehen. Ulmann hat es aus guten Gründen dem Fra Diamante zugeschrieben, dem Künstler, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach als Gehülfe und Nachfolger Fra Filippo's das ganz ähnliche Fresco: „Die Anbetung des Neugeborenen" in Spoleto malte. Es ist ja urkundlich erwiesen, dass Fra Diamante für seine Mitwirkung an den Fresken Filippo's im Dom zu Spoleto 1470, ein Jahr nach dem Tode des Meisters, 200 Ducaten erhielt. Das Bild stammt aus S. Margherita zu Prato. In der dortigen Galerie befindet sich eine angeblich zugehörige Predella mit der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und dem Kindermord. Vasari schreibt irrthümlich dies Altarwerk dem Filippo zu, ja glaubt, dass die Madonna ein Portrait der Lucrezia Buti ist; zugleich erwähnt er, dass Fra Diamante in Prato sein Compagno war. Crowe und Cavalcaselle, welche das Bild als ein Werk betrachten, das „Pesellino might have produced" haben merkwürdiger Weise die nahe Uebereinstimmung mit dem Fresco in Spoleto nicht bemerkt. Dasselbe gilt für einige neuere Forscher, welche das Bild dem Piero di Lorenzo Pratese oder dem sogenannten Compagno di Pesellino (Mary Logan in der „Gazette des Beaux-Arts", 1901) zuschreiben. Es ist jedoch viel einfacher, anzunehmen, dass Fra Diamante sein Wandgemälde mit einigen kleinen Aenderungen variirt hat, als dass Piero oder der Compagno nach Spoleto gereist sind, um es dort zu copiren.[24]) Dass das Bild Anklänge an Pesellino und an andere, dem Kreise Filippo's zugehörige Künstler zeigt, ist ja sehr natürlich.[25]) — 222. Maria mit dem Kinde. Der Schule zugeschrieben. Steht den Jugendbildern Botticelli's, die er im Anschluss an Fra Filippo malte, nahe. Wohl von einem Schüler des Letztgenannten, der zugleich von Botticelli beeinflusst war. Das einzige echte Bild Filippo's ist also die grosse, für Carlo Marzuppini gemalte Tafel aus S. Spirito in Florenz, welche die Gottesmutter, von Engeln umgeben, darstellt; doch durch dieses Hauptwerk ist er schon in bedeutender Weise in der Galerie vertreten.[26])

Credi und Piero di Cosimo hängen (Nr. 34 und 3413), gehören meiner Ansicht nach dem Ridolfo Ghirlandajo. Auch in der Sacristei von S. Marco zu Florenz befindet sich ein, so viel ich weiss, ganz unbekanntes Frühwerk von Ridolfo, die Verkündigung darstellend. Oben Gottvater mit Cherubim. Zu vergleichen mit den beiden Bildern mit Engeln in der Akademie.

[24]) Vorbilder für die beiden Engel oben im Bilde scheinen die zwei fliegenden Engel zu sein, von denen der eine sich bei Henry Somerset (The Priory Reigate, Surrey), der andere bei Lady Brownlow befindet.

[25]) Die Madonna in Fra Diamante's Fresco in Spoleto erinnert erst recht an Pesellino.

[26]) Die Predella in der Florentinischen Akademie-Sammlung. — Fra Filippo scheint ursprünglich aus einer Miniatorenschule hervorgegangen zu sein, worin wahr-

Lorenzo Lotto. 226. Das ehebrüchige Weib. Vielfiguriges Bild. Bei einigen von den vielen durchgearbeiteten Charakterköpfen scheint ein Einfluss von Dürer sich kund zu geben. Eine Wiederholung in schlechtem Zustand im Palazzo Apostolico zu Loreto; alte Copien im Palazzo Spada zu Rom und in der Dresdener Galerie. Man hätte von Lotto eine grössere Zartheit in der Auffassung, ein tieferes Eindringen in den allgemeinen menschlichen Inhalt des Sujets erwarten dürfen. [27])

Lorenzo Monaco. 225. Altarwerk mit drei Heiligen. Das schwache Triptychon ist wohl mit Lorenzo verwandt, aber nicht von ihm selbst. — 1348 [a]. Christus auf dem Oelberg; heilige Frauen das Grab vorbereitend. Bruchstück eines grösseren Altarwerkes. Nicht im Katalog. [28])

Sebastiano Luciani. 229. Die Heimsuchung. Die Hochschwangere wehrt zart die ungestüme Annäherung Elisabeth's mit der rechten Hand ab, ein neues feines Motiv. Die linke Hand zeigt die für Sebastiano so charakteristische Bewegung nach innen. Das Bild vereinigt michelangeleske Typen mit venezianischer Farbenpracht. Der landschaftliche Hintergrund

---

scheinlich Lorenzo Monaco eine führende Rolle gespielt hat und ist darnach erst von Masolino beeinflusst worden. Seine Frühwerke in der Florentinischen Akademie und in der Berliner Galerie erscheinen in der That als vergrösserte Miniaturen. Als Stütze für diese Ansicht kann es vielleicht dienen, dass in der kleinen Sammlung von S. Apollonia in Florenz eine „Anbetung des Kindes" sich vorfindet, ganz ähnlich dem Frühbild mit demselben Gegenstand in der Galerie zu Berlin, aber wie es bei den Miniaturen der Fall ist, mit einer gemalten Einrahmung von Blättern und Früchten versehen. Sie gehört in eine Serie von Bildern, die von B. Berenson auf den Namen Pier Francesco Fiorentino getauft ist. Es ist nämlich sehr möglich, dass dies Bild nicht auf Fra Filippo zurückgeht, sondern auf die Miniatur, die — wie ich vermuthe — dem Fraten als Vorbild gedient hat. Pier Francesco hat in diesem Fall nicht allein die Miniatur als Gemälde vergrössert, sondern auch die Einrahmung derselben mitgenommen.

[27]) So viel ich weiss ist kein Selbstbildniss Lotto's bekannt. Unter den Künstlerbildnissen in den Uffizien befindet sich jedoch ein unvollendetes Portrait (Nr. 360), welches als das Selbstbildniss G. B. Moroni's gilt. Die empfindsame Neigung des ausdrucksvollen Kopfes, die breite und flache Form der nur (untermalten) Hände können vielleicht die Vermuthung berechtigen, dass wir vielmehr hier ein Selbstbildniss Lotto's vor uns haben. Das Bildniss zeigt jedenfalls nicht die Hand Moroni's.

[28]) Ein nicht allgemein anerkanntes (so nicht in der neuesten Ausgabe des Cicerone), vor Kurzem aufgedecktes, wichtiges Hauptwerk von Lorenzo Monaco ist sein Frescowerk in der vierten Kapelle rechts von S. Trinità zu Florenz mit Darstellungen aus dem Leben Maria's. Vergleiche Vasari, Ed. Milanesi, II, pag. 21. Ich bemerke, dass nicht allein die Fresken in der Kapelle selbst, sondern auch die Himmelfahrt Maria's über dem Eingangsbogen von ihm herrühren. Noch weniger bekannt dürfte es sein, dass das Fresco mit S. Nicolaus da Bari zwischen zwei Engeln über dem Eingangsbogen der folgenden, fünften Kapelle auch von ihm gemalt ist. In der Kapelle selbst, die er auch ganz ausgemalt haben soll, ist nichts mehr von seiner Hand vorhanden.

mit Architektur hat noch giorgionesken Charakter. Es gehört in die frühere Zeit seines Aufenthalts in Rom, wie die Inschrift bezeugt: SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT ROMÆ MDXXI.

Bernardino Luini. 231. Das schlafende Jesuskind. Das Kind in den Armen der Mutter wird von drei Kinderengeln beguckt. Ist es des Contrastes wegen oder ein Scherz, dass der Maler tief in den Schatten den Caricaturkopf eines alten hässlichen Weibes mit Hornbrille und zahnlosem Mund gemalt hat? Sollte der Maler respectlos genug gewesen sein, hier an die hl. Anna zu denken? [29]) Sie wird, soviel ich weiss, in keiner Beschreibung des Bildes erwähnt. Es wurde früher mit grossem Unrecht dem Solario zugeschrieben. — 232. Herodias. Vielleicht liegt dem Bilde das dieselbe Composition zeigende Bild von Solario, jetzt in der Galerie zu Oldenburg zu Grunde, auch mit dem bedenklichen Motiv von dem in's Bild hineinreichenden, von dem Rahmen übergeschnittenen Arm des Henkers mit dem Kopfe Johannes'. Das Umgekehrte ist ja auch möglich, doch weniger wahrscheinlich. — 233. 234. 235. Die Schmiede Vulcan's. Putten vor Weinlaub. Freskenfragmente aus Luini's Bilderserie in der zwischen Milano und Monza sich befindenden Casa Pelucci. Das schlecht erhaltene Bild ist auf Leinwand überführt und hat durch Firnissübermalung seinen Frescocharakter fast völlig verloren. [30]) Die Putten sind besser erhalten. Da sie zweifellos zu diesem Cyclus gehören, können sie nicht, wie Carl Brun meint, von Bramantino sein. Die anderen Darstellungen aus dieser Serie befinden sich zum Theil in fragmentarischem Zustande in der Brera (neun Bilder, darunter die schöne Darstellung: die hl. Katharina von Engeln getragen), im Palazzo Reale in Mailand [31]) sechzehn und in unserer Galerie drei. Endlich befinden sich bei Herrn Cernuschi in Paris acht Fragmente, die wahrscheinlich dieselbe Provenienz haben. [32])

Marco d'Oggiono. 239. Heilige Familie. Durch die Verkündigung an die Hirten sowie durch den Ochsen und den Esel als Geburt Christi bezeichnet. Es ist ikonographisch bemerkenswerth, dass Christus hier als grosses, lebhaftes Kind dargestellt ist, welches schon mit grosser Freude mit dem kleinen Johannes spielt. — 1382 a. Schwaches Madonnenbild auf schwarzem Grund. Neue Erwerbung, nicht im Katalog.

Bastiano Mainardi. 243. Maria mit dem Kinde von Johannes und drei Engeln angebetet. Der Künstler hat seine ganze Kraft auf die Maria concentrirt. Alles Andere ist schwach, ja roh gezeichnet. Die Composition ist lieblich und muss seiner Zeit sehr beliebt gewesen sein, denn es giebt mehrere gleichwerthige Wiederholungen, eine in der Galerie

[29]) Die künstlerische Absicht ist wohl die, durch Contrastwirkung die lachenden Kindergesichter noch mehr hervorzuheben.

[30]) Sein Gegenstück befindet sich im Palazzo Reale zu Mailand.

[31]) Daselbst auch eine „Schmiede Vulcan's" von ähnlicher Anordnung, aber mit anderen Figuren und von anderen Dimensionen.

[32]) Vergl. Beltrami, Bernardino Luini e la Pelucca, Archivio Storico dell' Arte, 1895.

Lichtenstein zu Wien, zwei in der Galerie zu Neapel und andere im Privatbesitz. — 1367 [a]. Maria mit dem Kinde. Irrthümlich dem Mainardi zugeschrieben. Es gehört einem von Verrocchio und seiner Schule beeinflussten Meister. — 1307 [a]. Madonna mit dem Kinde. Die Vergleichung mit dem sicheren Mainardi Nr. 243 beweist schon, dass die Zuschreibung nicht möglich ist. Das Bild dürfte vielmehr von einem Künstler stammen, der aus der Schule Verrocchio's hervorgegangen ist. Geschenk von der Baronin N. Rothschild.[33]) Nicht im Katalog.

Andrea Mantegna. 252. Der Parnass. 253. Die Weisheit, die Laster besiegend.[34]) Diese beiden Gemälde gehören zu einer Suite, die

[33]) Zu den nicht sehr zahlreichen Werken Mainardi's ist, meiner Ansicht nach, noch Mehreres hinzuzufügen; so der vor einem Paar Jahren aufgedeckte Engel mit dem Aspersorium nahe der Sacristeithür in St. Croce zu Florenz, sowie auch die Madonna zwischen zwei Heiligen über der Thür, die von dem Verbindungsgang zu der Kapelle Medici in die Kirche führt. Ferner die dem Rafaellino del Garbo zugeschriebene Madonna in der Galerie Weber (nach einer Reproduction in Archivio Storico dell' Arte IV, S. 83 zu beurtheilen), sowie das neuerdings dem Lorenzo di Credi zugeschriebene Mädchenbildniss der Berliner Galerie. Auch wage ich das grosse Kreuzigungsfresco, das aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova in die Uffizien gekommen ist, daselbst Schule Ghirlandajo's genannt, dem Bastiano als Frühwerk zuzuschreiben, denn in einigen der Gestalten finden sich noch Anklänge an Castagno. In der Berliner Galerie befindet sich unter Nr. 88 ein Altarbild: Maria mit dem Kinde und Heiligen. Maria in Flammenglorie ist von Cherubim umgeben, unten stehend die beiden Johannes und knieend Franciscus und Hieronymus. Das Bild wird dem Dom. Ghirlandajo mit Francesco Granacci und Gehülfen zugeschrieben, indem die Maria in der Glorie dem Meister selbst, die stehenden Heiligen einem unbekannten Schüler und die knienden F. Granacci zugewiesen werden. Es scheint mir jedoch, dass die Maria in der Glorie, nach dem für Mainardi charakteristischen, lieblichen Madonnentypus und nach den pausbackigen Putten, diesem Meister zuzuschreiben ist, wenn auch als eines seiner besten Erzeugnisse. Man vergleiche diesen Theil des Gemäldes mit Nr. 68 in derselben Galerie. Was die stehenden Heiligen betrifft, so lässt der Vergleich des Johannes Ev. mit dem zu äusserst links stehenden Heiligen auf der Conception von Sogliani aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova (jetzt in den Uffizien) keinen Zweifel aufkommen, dass auch die stehenden Heiligen in Berlin von diesem Meister herrühren, zumal da in der Handzeichnungssammlung in den Uffizien eine Schwarzkreidestudie, dem Sogliani richtig zugeschrieben, mit dem fast lebensgrossen Kopf eines Apostels (testa barbata e calva) sich befindet, der die Züge des Johannes E. in Berlin genau wiedergiebt (Rahmen 169, Nr. 6769 [F]). Was endlich die knieenden vom Katalog dem Granacci zugeschriebenen Heiligen betrifft, so habe ich in derselben Sammlung die Bestätigung für diese Zuschreibung gefunden. Im Rahmem 170, Nr. 128 [F] befindet sich nämlich fast in Lebensgrösse eine dem Granacci richtig zugeschriebene, weissgehöhte Silberstiftstudie mit der genauen Vorzeichnung für den Kopf des Hieronymus. Eine frei und breit ausgeführte Studie, welche die von anderen Zeichnungen bekannte geistreiche Technik Granacci's aufweisst. Ich behalte mir vor, bei anderer Gelegenheit auf diesen Zusammenhang näher einzugehen und denselben mit Abbildungen zu veranschaulichen.

[34]) Zeichnungen zu diesem Bilde im British Museum: Mars, Venus und Diana sowie eine Allegorie, im Münchener Cabinet: eine Muse.

angeblich zur Ausschmückung des Studiolo der Isabella d'Este in Mantua gedient hat. Die drei anderen zugehörigen befinden sich auch in der Galerie, nämlich Nr. 154 und Nr. 155 von Lorenzo Costa [35]) und Nr. 429 von Perugino, der später zu erwähnende „Kampf zwischen der Keuschheit und der Liebe". Richard Foerster hat im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1901 eine Deutung der Mantegna'schen Allegorien zu geben versucht. Diese enthält viel Beachtenswerthes. Vom Bilde mit dem Parnass dürfte jedoch bemerkt werden, dass zu Füssen Apollo's zwei Ruthen liegen. Der Gott ist also nicht allein als Anführer der Musen und aller hohen Festlichkeiten des Lebens, sondern auch als strafender Gott bezeichnet. Was die Deutung des anderen Bildes betrifft, so weiche ich in einigen Punkten von Foerster ab. Die beiden laufenden weiblichen Gestalten sind nicht als Diana und Castitas zu bezeichnen. Sie gehören nicht zu der angreifenden, sondern zu der fliehenden Partei. Das geht deutlich aus ihren Armstellungen hervor. Die eine hat den Bogen nicht einmal von den Schultern genommen, der anderen fällt die Fackel fast aus den Händen. Dass die eine einen Bogen trägt, genügt nicht, um sie als Diana zu kennzeichnen. Es giebt noch zwei andere weibliche Figuren im Bilde, die Bogen tragen. Die angreifende Partei beschränkt sich auf die machtvolle Erscheinung Minerva's. Die Gestalt auf dem Centaur, die auch einen Bogen hält, ist nicht als Venus zu bestimmen. Sie ist, wie es deutlich genug bezeichnet ist, hermaphroditisch gebildet.

258. Girolamo Marchesi. Gehört in die Serie von kreuztragenden Brustbildern des Heilands, wenn auch als eins der schwächeren Exemplare, welche wahrscheinlich auf einen von Giorgione geschaffenen Grundtypus zurückgeht. Als Original wird gewöhnlich das früher in der Casa Loschi zu Vicenza sich befindende Gemälde, jetzt bei Mrs. Gardner in Boston, bezeichnet. Tiefschwarzer Grund. Das Gesicht zeigt scharfe, hart gezeichnete Züge von jüdischem Typus, ohne Idealität. Grünliche Töne im Fleisch. Das Haar, einzeln gezeichnet und mit goldenen Lichtern gehöht, fällt in ringelnden Locken auf die Schulter herab. Das Beste ist das Colorit, von kühlem Silberglanz. Mit einer undeutlichen und fragmentarischen Inschrift, die vom Katalog so gedeutet wird: HIERONIMVS MARCHESIUS DE (?) Cotignola FACIEBAT 1520 (?). Man kennt nicht genau das Geburtsjahr Marchesi's. Unser Bild muss jedoch ein Frühwerk, aus der Periode sein, in der er von der Kunstweise seiner Heimathstadt und der

---

[35]) Eines von den Costabildern zur Zeit nicht ausgestellt. Dasselbe gilt von den beiden grossen, dem Correggio zugeschriebenen Temperagemälden, die auch zur Ausschmückung des Studiolo gehört haben sollen. Das ausgestellte Bild von Costa, eine verworrene, recht unglückliche Allegorie, ist durch die Landschaft und das Colorit bemerkenswerth. Neuerdings ist behauptet worden, dass die beiden Mantegna'schen Bilder und das Bild von Costa (welches?) nicht für den Studiolo gemalt seien, sondern Isabella's Wohnung in Cortevecchia geschmückt haben. (Achille Patricolo. Rassegna d'Arte. Anno I.)

Costa-Francia-Schule in Bologna, aber noch nicht in Rom von Raffael beeinflusst worden war.

Die Galerie besitzt noch einen anderen kreuztragenden Christus, der auch in diese Serie gehört. Das Bild (Nr. 1641) ist der Ecole italienne zugeschrieben. Der Kopftypus mit seinen stark geöffneten Lippen erinnert etwas an Barbari und ist vielleicht von dessen Kunstweise beeinflusst.

Giovanni Massone. 261. Triptychon. In der Mitte die Geburt Christi. Auf dem rechten Flügel der Cardinal Giulio della Rovere (später Julius II) unter dem Schutze des hl. Antonius von Padua, auf dem linken der knieende Sixtus IV, von dem hl. Franciscus patronisirt. Ein Altarwerk, das hinter dem Macrino d'Alba und dem Defendente nicht sehr zurücksteht. Anklänge an Foppa kommen hier und da vor. Schade, dass wir nicht mehrere Werke von diesem, wenn auch nicht sehr bedeutenden, so doch beachtenswerthen und ernstschaffenden Künstler kennen. Jedes Detail im Bilde zeigt das markante Gepräge einer rauhen, aber charaktervollen Künstlerpersönlichkeit. Die weit ausgedehnte Landschaft mit tief hineingehenden Perspectiven hat vielen Reiz. Die vielen kleinen Züge, womit sie belebt ist, geben ihr fast einen niederländischen Charakter. Man beachte das merkwürdig beleuchtete Gesicht des Papstes. Das Bild hat durch Uebermalung gelitten. Lanzi theilt mit, dass Massone um 1490 in einer von Sixtus IV errichteten Kirche ein Bild gemalt hat, das mit 192 Ducaten bezahlt wurde. Sowohl die Bestellung seitens des Papstes als auch die hohe Bezahlung zeigen, dass er ein geachteter Künstler war. Auch Waagen erwähnt das Bild sehr lobend in seinen „Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839." Es ist bezeichnet an einem Cartellino: JOHNES MANZONVS DE ALEXA PINXIT.[36])

[36]) Die beiden Flügel abgebildet in Steinmann's: Die Sixtinische Kapelle. München 1901.

(Fortsetzung folgt.)

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Friedrich Seesselberg. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, unter besonderer Berücksichtigung der scandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt. Mit 500 Textfiguren. Hierzu gehörig das Tafelwerk: F. Seesselberg. Die scandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin, Ernst Wasmuth, 1897. Text und Atlas Gross Fol.

Der unserer Wissenschaft zu früh genommene Kenner christlicher Kunst Franz Xaver Kraus hat das Seesselberg'sche Werk noch bald nach seinem Erscheinen im XXI. Bande des Repertoriums 1898, S. 147 in wenigen Zeilen besprochen. Er nennt die Arbeit eine Publication, die die grösste Beachtung verdient, „über die man, ohne ein Unrecht zu thun, erst nach eingehendem Studium wird urtheilen dürfen."

Zeit zu eingehendem Studium wäre nun wohl inzwischen gewesen, aber ich habe nicht den Eindruck, dass das Seesselberg'sche Werk die Beachtung gefunden habe, die ihm Kraus, nach meiner Ansicht, mit vollstem Rechte zuerkennt. Denn ein grösserer und gewichtigerer Ansturm gegen die traditionelle Auffassung baugeschichtlicher Entwicklung ist wohl seit den Tagen Schnaase's nicht unternommen worden. Deshalb möchte ich hier eine ausführliche Besprechung geben.

Freilich eine Kritik, wie sie in diesen Heften üblich ist, kann das nicht werden. Hier handelt es sich nicht um eine oder ein paar Thesen, mit deren Stehen oder Fallen die Entscheidung über die ganze Arbeit gegeben wäre, was sich in wenigen Zeilen darlegen lässt; sondern hier handelt es sich um Dutzende von Problemen, die aufgeworfen und nach einer bestimmten Richtung zu lösen versucht werden. Alle diese Lösungen wirken dann zu dem einen grossen Resultat zusammen, dass unsere bisherige Auffassung der karolingischen und romanischen Baukunst in Deutschland eine irrthümliche gewesen ist. Wenn Seesselberg S. 78 von einer Brandfackel redet, die in den Tempel der kunsthistorischen Traditionen geworfen wird, so trifft das für sein Werk zu. Das Werfen dieser Brand-

fackel hat aber bisher keine nennenswerthe Aufregung hervorgerufen. Liegt das an der Qualität der Fackel und an der unerschütterlichen Festigkeit des Tempels? — Oder unterschätzen die Wächter die Bedeutung des Feuers?! — Ich glaube, dass der letzte Grund für die verhältnissmässig geringe Wirkung, die das Seesselberg'sche Werk bisher gehabt hat, darin zu suchen ist, dass von der deutschen Kunstforschung das nord germanische Gebiet bisher zu stiefmütterlich behandelt worden ist. Es wird nicht Viele geben, die in der scandinavischen Sacralarchitektur so zu Hause sind; und unter diesen wieder nur Wenige, die die übrigen zu Rathe gezogenen Forschungsgebiete gleichmässig beherrschen. Seesselberg verbreitet sich eingehend nicht blos über die Baukunst Schweden's und Norwegen's, sondern er bewegt sich mit Sicherheit auch auf dem Gebiete der Architektur England's und Island's, Nord- und Südfrankreich's, Nord- und Süddeutschland's, Russland's, Italien's und der byzantinischen Länder. Er zieht zur Beweisführung die Ergebnisse der Sprachforscher, Anthropologen und Archäologen heran und er kritisirt sie. Es wird nicht viel Gelehrte geben, die in der Lage sind, in allen diesen Sätteln mitzureiten und zu constatiren, ob Seesselberg „richtig sitzt." Wer Seesselberg kritisiren oder widerlegen wollte, der müsste ein ganzes Werk schreiben, das nothgedrungen noch umfangreicher werden würde, weil zu den eigenen Darlegungen noch die Polemik gegen Seesselberg kommen würde. Ich glaube, dass die Wirkung der Seesselberg'schen Arbeit nur die sein kann, dass die Fachmänner auf den einzelnen Gebieten, die sie beherrschen, ihn controliren und prüfen.

Die folgenden Zeilen wurden geschrieben, um eine solche Arbeit anzubahnen, Ich werde mich darauf beschränken, den Gedankengang der Seesselberg'schen Beweisführung in den springenden Punkten klarzulegen, und ich glaube dann ein Urtheil über seine Forschungsmethode abgeben zu dürfen. Bei der Wiedergabe des Gedankenganges soll in Fussnoten auf diejenigen Punkte hingewiesen werden, in denen mir seine Darlegungen am meisten anfechtbar erscheinen und auf die die Antwort der Specialforscher am dringendsten zu erwarten wäre.

I.

Das Seesselberg'sche Werk zerfällt in zwei grosse Abschnitte. Der erste beschäftigt sich mit dem germanischen Ornament, der zweite, doppelt so ausführliche, mit den wichtigsten Bausystemen der germanischen Länder und zwar 1. dem scandinavischen Holzbau, 2. dem germanischen Centralbau, 3. der deutschen Langhauskirche in Scandinavien und 4. der englischen und englisch-normännischen Baukunst in Scandinavien.

Vorausgeschickt wird ein Vorwort und eine Einleitung.

Das Vorwort erzählt uns, dass der Verfasser durch die Verleihung des Boissonnet-Stipendiums im Jahre 1891 den Auftrag erhalten hat, den Dom zu Lund aufzunehmen und zu beschreiben, und dass dieser Auftrag

nur ausgeführt werden konnte, wenn der Verfasser auch die übrigen Culturländer in den Bereich seiner Forschung zog. Dabei ist ihm klar geworden, dass die bisherigen Forschungsmethoden veraltet seien. Er constatirt eine descriptive Methode und eine vergleichende, auf Jahreszahlen fussende. Bei dieser wurde das „post hoc" zu einem „propter hoc" umgestempelt. Man komme zu irreführenden Resultaten, weil man nicht die letzten Ursachenzusammenhänge untersuchte. Seesselberg statuirt diesen Methoden gegenüber eine neue, die entwickelnde, die nach den ältesten „Motivenzusammenhängen" auf Grund des Rassenlebens der verschiedenen Völker sucht. Den Einwand, dass die deutsche Rasse sehr früh durch romanische Einflüsse von Grund aus verändert worden sei, lässt er nicht gelten, sondern er erklärt ihn vielmehr für eine unbewiesene Hypothese, deren Nichtigkeit er unter Heranziehung von Ethnographie, Anthropologie, Sprachforschung, Textil- und Keramikkunde darthun will. Er ist sich bewusst, als Pionier einen „Vorstoss" in das bisher unbekannte „germanische Hinterland" zu machen.

Die Einleitung enthält zugleich das Programm der Arbeit. Nach einer viel Wahres enthaltenden Darlegung über die Rückständigkeit der deutschen Forschung den Problemen der eigenen Nation gegenüber, nimmt S. das Resultat seiner Untersuchungen vorweg: die Einflüsse von aussen äussern sich beim germanischen Volke nur in „Förmlichkeiten", „Oberflächlichkeiten" und „Unwesentlichkeiten". Die Entwicklung der baulichen Grundform geht ungehindert auf nationaler Grundlage weiter. Wenn von den Germanen zahlreiche Motive vom Süden übernommen worden sind, so ist deswegen die germanische Kunst noch keine romanisirende, so wenig wie die griechische Kunst eine ägyptisirende genannt werden kann, weil sie ägyptische Motive verarbeitet hat. Die Geistesthat, die die Germanen verrichtet haben, besteht darin, dass sie das auf der Autonomie der Persönlichkeit begründete Gesetz des absoluten Maassstabes aus der prähistorischen Bauweise in die monumentale Baukunst übertragen haben. Die antike Kunst dagegen hat sich auf dem Gesetz des relativen Maassstabes aufgebaut. Die Germanen haben die sich aus der Anwendung des absoluten Maassstabes ergebenden Probleme folgerichtig und selbständig weiter gelöst. Dieser Ruhm gebührt den Germanen in der Hauptsache allein. Die antiken Bildungsgesetze waren in frühchristlicher Zeit vergessen, so entstand ein Mischstil, der Keime zu Neuem enthielt. Diese Keime haben aber nicht die Romanen weiterentwickelt, sondern die Germanen. —

Um das Alles, um insbesondere die Germanismen in den Bausystemen nachzuweisen, erklärt S. es für nothwendig, mit dem Ornament zu beginnen. Denn die Kunst, auch die Baukunst, ist Ausdruck des Seelenlebens der Völker. Dieses Seelenleben ist aber am frühesten fassbar in den Lebensäusserungen, die sich in den auf uns gekommenen Gefässen, Schmucksachen, Waffen, Geräthen, Schiffen etc. offenbaren. Die Interpretation der mittelalterlichen Bauformen muss daher bei der Interpretation der ältesten heimischen Kunstformen überhaupt beginnen.

Unter diesen frühesten Kunstformen der Germanen stösst man nun auf solche, die zweifellos eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit römischen und byzantinischen Ornamenten besitzen. Deshalb brauchen aber jene nicht von diesen abhängig zu sein. Vielmehr gehen sie beide auf Jahrtausende ältere gemeinsame Vorbilder zurück. Diese sind als Textilien vom Orient zum Abendland gekommen.[1])

Unter diesen vom Orient in grauester Vorzeit eingeführten Motiven spielt das Motiv der einen Baum anbetenden Thiere eine besondere Rolle. Seesselberg weist nach, dass sich dieses Motiv bei allen Völkern des Orientes findet: bei den Buddhisten (Thor von Santschi aus dem IV. Jahrhundert)[2]), bei den Assyrern, im Schöpfungsbaum der Bibel und in der bekannten Säule von Mykenä bei den Griechen.

Diese eingeführten Webemotive werden von den motivarmen, nordischen Völkern begierig aufgenommen und weiter entwickelt. Interessant ist, zu sehen, wie Seesselberg Ornamentbänder mit Thieren in Schleifen, wie sie sich z. B. über der kleinen Chorgalerie in St. Michael in Hildesheim befinden, mit Hülfe „primärer" und „secundärer" heiliger Bäume auf dies uralte Motiv zurückführt. Jedenfalls findet dies Ornament dadurch eine Erklärung, die bisher fehlte.[3]) Auf Grund solcher Darlegungen glaubt S. erklären zu können, dass kein Symbol auf specielle biblische Vorgänge zurückzuführen sei. Auch das Kreuz gehe, wie die zuweilen herangestellten anbetenden Thiere beweisen, auf das uralte Motiv des heiligen Baumes zurück.[4]) Erst später hätten die alten Symbole eine biblische Auslegung gefunden.

Nach dieser Probe seiner Beweisführung in der Einleitung geht Seesselberg zum ersten Theile seiner Abhandlung, zur Erklärung des von Germanen zu Tage geförderten Ornaments über.

Er unterscheidet hier rein germanische ornamentale Motive und importirte. Zu den ersteren rechnet er a) die Strickformen, b) die Flechtungsformen, c) die Krugformen, d) die aus germanischen, religiös-symbolischen oder mythologischen Darstellungen hervorgegangenen Ornamente, e) die Thierbänder.

Das Hauptbeweismoment dafür, dass es sich hier um urgermanische Formen handelt, beruht darauf, dass diese Formen allen Völkern im Zu-

---

[1]) In Anbetracht der Wichtigkeit dieses Momentes für die Beweisführung hätte hier wohl ein ausführlicheres Beweismaterial dafür erbracht werden müssen, dass und seit wann die Gewänder unserer Fürsten und Cleriker nachweisbar dem Orient entstammen.

[2]) J. Bühler setzt das Thor erst in das II. Jahrhundert.

[3]) Wenn die Erklärung der Vogelcapitelle durch das Herumlegen von Webereien um die Bosse des Capitells zutreffend wäre, so müssten also Byzantiner wie Scandinavier unabhängig von einander auf dieselbe Idee der Verwendung von Textilien gekommen sein.

[4]) Das sogenannte Cadmonlied (Ruthwellkreuz) gäbe wohl eine Bestätigung der Seesselberg'schen Annahme.

stande der Uncultur eigenthümlich sind, dass also für ihre Erklärung nicht eine specielle Anlehnung an ein bestimmtes Volk nachzusuchen ist.

Was die Strickformen (a) angeht, so ist der Name wohl nicht günstig gewählt. Man denkt dabei eher an die Thätigkeit des Strickens, als an den Strick. In dem Untektonischen dieser Verwendung des Strickens sieht S. eine germanische Eigenthümlichkeit, die nicht eines „neckischen Reizes entbehre".[5])

Mit den „Flechtungsformen" (b) sucht Seesselberg hauptsächlich die in Windungen oder im Zickzack ornamentirte Säule zu erklären. Alle seine Beweisführungen haben hier nur dann Werth, wenn sich nachweisen liesse, dass diese geflochtenen Säulen nur von Germanen gepflegt worden sind. Die Beweisführung, dass das Zickzackornament, das aus der Flechte hervorgegangen sei, auch das englisch-normännische Pfeifencapitell geschaffen habe, leuchtet mir nicht ein. Denn dass der Zickzackfries eine „stützende Kraft" besessen habe und sich somit zur „Pfeife" umgewandelt habe, vermag ich nicht nachzuempfinden.

Auch die Zurückführung der Säulenbasis auf die altgermanischen Krugformen will mir nicht zusagen. Der Gedanke, dass die deutsche Basis aus einer missverstandenen oder ungeschickt nachgeahmten, antiken Basis hervorgegangen sei, ist jedenfalls viel näher liegend, als die Vorstellung, dass man eine Säule in einen Krug hineinpflanzt.

Was die importirten Motive angeht, so erklärt S., dass es ihm weniger darauf ankommt, wieviel Motive übernommen worden sind, als vielmehr darauf, welche „keimfähig" waren und von Germanen weiterentwickelt worden sind.

Zunächst beschäftigt sich S. mit den Buchstaben, den Runen. Hier müssen m. E. die Sprachforscher das Wort haben. Dass altindische Motive, wie der Elephant, durch die Wikinger übertragen worden seien, ist durchaus wahrscheinlich. Vom heiligen Baum ist schon oben die Rede gewesen. Interessant aber ist, was Seesselberg bezüglich des orientalischen Motivs der bewachenden Löwen- und Greifenpaare ausführt. Dies Motiv geht „offenbar" auf die zur Seite der antiken Thore kauernden Löwen etc. zurück und ist schon in „nebelgrauen, rückwärtigen Zeitfernen" herübergekommen.[6]) Es befand sich „ebenso gewiss" an den Giebeln der Nomadenzelte der ältesten Völkerwanderungszeiten, wie es im IX. Jahrhundert an den Schiffszelten der Wikinger vorkommt. Als Beleg bringt S. eine reconstruirende Zeichnung des Zeltes aus dem Gokstad-Wikingerschiff. Von den Zeltgiebeln sind diese hausbewachenden Löwenköpfe auf Pfahlbauten, Bauernhäuser und Reiswerkkirchen übergegangen. Etwas wie Ironie klingt es, wenn Seesselberg dann fortfährt: „Die ursprünglichen Löwenköpfe hätten sich allmählich vergröbert, so dass, weil

[5]) Zugegeben, dass Seesselberg's Ableitung richtig ist, so wäre doch zu erwägen, dass der „Metallstrick" durch die Drehung tektonische Functionen erhält.

[6]) Einen Beweis für diese an sich ansprechende Behauptung erbringt Seesselberg nicht.

sie der Sache nicht auf den Grund gingen, „einzelne Forscher die Köpfe auf den Bauernhausgiebeln wohl gar schon für Pferdeköpfe genommen“ hätten! — Denn das haben, so viel mir bekannt ist, nicht blos einzelne Forscher, sondern fast alle gethan. Sehr lehrreich und einleuchtend ist dann, wie S. dies Motiv weiter verfolgt über die Portalsäulen, Innensäulen, Capitelle etc. bis zu den den Ring haltenden Löwenköpfen an den Hausthüren der Barockzeit.

Für eingeführte Motive hält S. weiter die Löwen oder Greifen, die einen Menschen oder ein Thier überfallen, weiter den König auf der Jagd mit Falken und die mit drei Thierköpfen ausgestattete altgermanische Spange. Letztere gehe auf die griechisch-römischen Kannenhenkel zurück.[7]) Noch bedenklicher scheint mir die Beweisführung bezüglich der aus der Antike eingeführten Capitelle und Gesimse. Die Germanen haben diese Säulenformen kennen gelernt, seien aber nicht, wie bisher vielfach angenommen wurde, in Folge ihrer Unbeholfenheit auf Formen, wie das Würfelcapitell gekommen, sondern sie hätten vielmehr im bewussten Protest gegen das antike ästhetische Empfinden die übermittelten Capitellmotive abgelehnt und Neues geschaffen. Das korinthische Säulensystem beruhe auf dem relativen Maassstabe, d. h. Höhe und Breite des Capitells ist an Höhe und Breite des Schaftes etc. in bestimmtem Verhältniss gebunden. Der Germane mit seinem Princip des absoluten Maassstabes in der Brust habe dies System bewusst abgelehnt. Man habe nun aber doch korinthische Capitelle hergestellt, und zwar habe man, wie heute noch geschieht, und wie Seesselberg an einem Beispiel in Lund (vgl. Fig. 148) glaublich nachweist, zunächst die würfelmässig zugehauene Bosse aufgesetzt, um sie später auszumeisseln. Man habe nun empfunden, dass diese Säule mit der Bosse dem eigenen ästhetischen Empfinden des absoluten Maassstabes viel besser entspreche und daher die Bosse nicht ausgemeisselt, sondern einfach stehen gelassen. So sei das germanische (nicht das englisch-normännische) Würfelcapitell entstanden. Dies Würfelcapitell entspreche dem absoluten Maassstabe der Germanen. Denn er kann es ebenso gut auf einen zwei Meter hohen Schaft setzen, wie auf einen gleichstarken Schaft von 20 Meter Höhe. — Wenn der Germane das Princip des absoluten Maassstabes hatte, so wäre m. E. die Folge gewesen, dass er ungenirt ein korinthisches Capitell, das für einen 2 Meter hohen Schaft bestimmt war, auch auf einen 20 Meter hohen im Langhaus gesetzt hätte. Störte ihn das aber, so bewies er ja eben, dass er auch für das Princip des relativen Maassstabes empfänglich gewesen ist. Die Beweisführung, dass es sich bei der Schöpfung der Würfelcapitelle um ein klares Reagiren gegen fremdes ästhetisches Empfinden handelt, will mir also noch nicht einleuchten. Einleuchtend aber ist, wie die Fig. 148 zeigt, wo

[7]) Das erscheint gesucht, denn die Biegung hat bei der Spange doch eine so total andere Bedeutung wie beim Kannenhenkel, dass man schwer annehmen kann, dass die Formengebung der letzteren auf die erstere eingewirkt habe.

an einem Lunder Würfelcapitell deutlich der Anfang zur Ausmeisselung der korinthischen Plinthe gemacht ist, dass hier und da das Würfelcapitell auf das Stehenlassen der Bosse zurückzuführen ist. Es fragt sich eben, ob man das Würfelcapitell in Lund, obwohl man korinthisch auszuarbeiten angefangen hatte, nicht vielmehr deshalb stehen liess, weil man das anderweitig schon früher ausgebildete Würfelcapitell (z. B. zweifellos in St. Michael in Hildesheim) erst kennen lernte und dasselbe für passender oder bequemer fand. Ohne Heranziehung der Chronologie wird in solchen Fragen nicht auszukommen sein! — Bei der Behandlung der romanischen Gesimse scheint mir trotz Seesselberg's Ausführungen ganz offenbar, dass nicht ein ästhetisches Reagiren, sondern eigene Unbeholfenheit zur Herstellung der einfacheren Profilbildungen geführt hat. —

Ueber die „Grundzüge der germanischen Bänderentwicklung" und „die naturalistischen und stilisirten Formen" möchte ich nicht in gleicher Breite referiren, zumal diese Abschnitte für den Gedankengang des Verfassers nicht von so einschneidender Bedeutung sind.

Seesselberg schliesst diesen ersten vorbereitenden Abschnitt mit einer fettgedruckten Zusammenstellung der Resultate (S. 56, 57). Unter ihnen ist für das Folgende am beachtenswerthesten, dass S. es für erwiesen ansieht, dass die übernommenen Formen nicht als Vorbilder, sondern als Motive für germanisch empfundene, reactionäre Neubildungen gedient haben, und dass in unserer Formenentwicklung das Germanische der Hauptstrom, das Orientalische und Romanische aber nur Nebenströme gewesen seien.

* * *

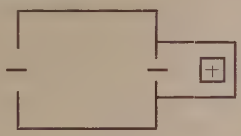
Nach dieser Vorbereitung geht Seesselberg zum zweiten Hauptabschnitte, den Bausystemen über.

1. Das scandinavische Holzbausystem.

Das germanische Wohnhaus zerfällt in zwei Gruppen, eine südgermanische und eine nordgermanische. Erstere hat, wie sich aus dem Pfahlbau ergiebt, das Querholz- und Ständersystem und einen Grundriss, wie ihn etwa das niedersächsische Bauernhaus aufweist. Das nordgermanische Bauernhaus hat das System der Blockschichtung mit Dachanlage ohne Querholz und einem wesentlich einfacheren Grundriss. Dasselbe besteht meist aus zwei Räumen, dem Vorraum und dem Hauptraum mit dem Heerd in der Mitte. Hierzu kommt noch bei einigen das uthus oder afhusin. Vorraum und Hauptraum sind durch Reiswerk-Wand geschieden. Aus diesem nordischen Bauernhaus ist nun der germanische, heidnische Tempel hervorgegangen. Seesselberg sucht also für das germanische Kirchengebäude eine ähnliche Entwicklung nachzuweisen, wie sie Dehio für die altchristliche Basilika aufgestellt hat. Als Unterlage für seine Beweisführung nimmt S. die vorhandenen Grundrisse nordischer Tempel auf Island in Tyrli, Lundi und Ljorskogum, die Veröffentlichungen

des Orbok hins islenzka Fornleifafélags und die Beschreibungen der Edda.[8]) Danach bestand der nordische Tempel, wie das Wohnhaus aus zwei Räumen, die aber durch eine nicht geöffnete Wand von einander geschieden sind und somit nur Zugänge von aussen haben. In dem grösseren fand das Opfermahl etc. statt. In dem kleineren, zu dem wohl nur Priester Zutritt hatten, befanden sich ein Opferaltar und die Holzbilder in der Regel von Wodan, Freia und Thor. Diese Grundrisseintheilung ist nun im Norden auch für das christliche Kirchengebäude übernommen worden. Um das glaublich zu machen, verweist S. auf die Annäherung der Baldrgestalt an die Christusgestalt und an den dem Baldr- und dem Olafcultus gemeinsamen Brunnencultus.[9]) Und zwar sind unter den christlichen nordischen Kirchengebäuden 2 Typen zu unterscheiden: der Reinlitypus (Grundrisse von Reinli, Rinde, Tuft, Torpe), welcher die gleiche Eintheilung zeigt wie der nordische Tempel, nur dass jetzt vom Hauptraum zum Altarraum ein schmaler Zugang durch die Wand gebrochen ist, und der Vegglitypus (Grundriss der Kirche zu Veggli, Nes, Vangsnes und Nore), bei welchem der Altarraum kleiner geworden ist, „weil man ja jetzt nicht mehr Platz für die Götzenbilder brauchte."

Reinlitypus.



Vegglitypus.

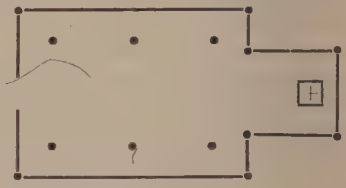
Wichtig für die Entwicklung der norwegischen Holzkirchen aus diesen Typen ist nun der Skot- oder Svalegang. Derselbe ist eine aus Reiswerk errichtete niedrigere Wind- und Schneewehr an der Wetterseite des norwegischen Bauernhauses, über den das Hausdach pultartig herübergezogen wird. Gleichzeitig bildet dieser Svalegang einen Schwellenschutz für die auf der Erde aufliegenden Balken des Blockhauses. Dieser „Schwellenschutz", in dem nach Seesselberg „das ganze Geheimniss altnordischen Bauhandwerkes enthüllt ist", tritt um das Kirchengebäude herum. Da es sich beim Gotteshaus nicht mehr um Warmhalten, sondern nur um Schwellenschutz handelte, so wurden die Aussenwände niedriger gehalten als die Planken des Kirchengebäudes. In dem oberen freibleibenden Stück drang nun zuerst „zufällig" hier und da durch Ritzen Licht

[8]) Hier käme auch die von Stephani: der älteste deutsche Wohnbau S. 375 citirte Sagastelle in Betracht. König Olaf fragt Raudr: „Ist das schöne Haus, das ich hier im Hofe sehe, eine Kirche?" — und der Bonde antwortet: „Das ist mein Schlafsaal, den ich im Sommer gebaut habe". — Fornmanna Sögur V p. 331.

[9]) Seesselberg hätte sich hier wohl auf die Stelle bei Beda I. 30 berufen können, wo es heisst: Die Götzentempel in diesem Lande (England) sollen keineswegs zerstört werden. Nur die Götzenbilder sind zu vertilgen, die heil. Gebäude mit Weihwasser zu besprengen und Altäre in denselben zu errichten. Vergl. Lappenberg.

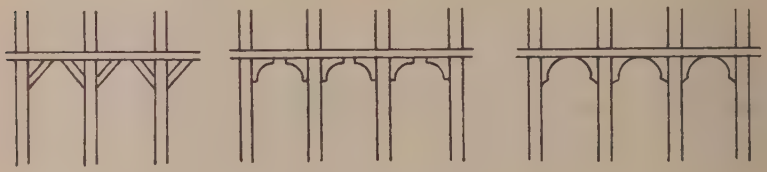
ein. Diese Ritzen wurden dann zu basilikalen Seitenlichtöffnungen erweitert. Bei zunehmendem Andrang der Bevölkerung wurden, um Platz zu gewinnen, die inneren Planken weggenommen, und nur die Pfosten stehen gelassen, die dann säulenmässig mit Basis und Kopfverzierung behandelt wurden. So entstand das dreischiffige norwegische Kirchengebäude.

Reinlitypus.



Vegglitypus.

Hierzu kommt nun als in der Natur der Sache liegend und den norwegischen Seeleuten besonders vertraut der Verticalismus (Reiswerk statt Blocksystem). Je höher die Pfosten wurden, desto mehr bedurften sie einer Versteifung durch Kopfbänder. Diese Kopfbänder bekamen durch die Gewöhnung des Schiffsbaus die Rundung der Kniehölzer und rückten allmählich näher zusammen. So entstand aus diesen Kopfbändern die Arcatur, die also nichts zu thun hat mit den Arcadenbögen der südlichen Basilika, sondern dieser höchstens assimilirt ist.



Es ist demnach diese norwegische Holzbasilika eine freie germanische Schöpfung, die zu Stande kommen konnte ohne irgend einen äusseren, etwa süd-christlichen Impuls.[10]) In einem Nachtrag giebt Seesselberg eine

---

[10]) In dieser Beweisführung Seesselberg's ist das kräftigste Argument die enge, in der That thürartige Qeffnung, welche in zahlreichen nordischen Kirchen (auch Steinkirchen) den Zugang vom Gemeinderaum zum Chor bildet. Dass der Lettner dazu nicht das Motiv gegeben hat, ist einleuchtend. Dieses Argument wird aber nur so lange stichhaltig sein, als nicht ähnliche enge Choröffnungen auch in südlichen Kirchen nachgewiesen werden. Weniger einleuchtend ist die Entwicklung der Abseiten aus dem Svalegang. Wenn das eigentlich Wichtige bei diesem Svalegang im Schwellenschutz liegt, so begreift man nicht, dass derselbe sich bei den nordischen Bauernhäusern nur auf der Wetterseite findet. Wenn dieser Schwellenschutz so wichtig war, weshalb hat man so früh darauf verzichtet? — Dieser Schutz war doch auch nicht so schwer herstellbar, dass man

klare Darstellung der nordischen Dachconstruction, welche mit ihren auf Zug gespannten Verbandhölzern den Seitenschub fast aufhebt.

2. Der germanische Centralbau.

Noch überraschender sind die Resultate, zu denen Seesselberg bezüglich des germanischen Centralbaues gelangt. Nach dem bisherigen System, meint er, gab es einzelne Bauten und ganze Gruppen, die sich nicht in die Entwicklung einreihen lassen wollten; so die norwegischen Holzkirchen und die deutschen Doppelkirchen. Kallundborg war archäologisch vereinsamt und wirkte wie ein seltsamer Meteorstein aus einer fremden Welt. Seesselberg giebt nun allerdings an Stelle des alten ein neues System, in das sich alle Erscheinungen leicht einzuordnen scheinen. Aber die Unterlagen seines Systems bedürfen doch noch stärkerer Nachweise. Um es kurz zu sagen, gehen die deutschen Doppelkirchen und die germanischen Centralbauten nicht auf den Süden, sondern auf den altgermanischen Vertheidigungsrundbau zurück.

Die Südgermanen und die Südscandinavier trieben früher Ackerbau, wurden früher wohlhabend und mussten sich schützen gegen die Raubzüge der nordischen Stämme (Wikinger). Sie legten also „überall" Ringwälle an. In Deutschland sind sie verschwunden. Aber im Norden, z. B. auf Oeland, sind sie noch aus der „Bronze- und Eisenzeit" vorhanden. Beispiel ist die „Festung" Ismantorp [11]) mit niedrigen, kreisrunden Mauern von 125 Metern Durchmesser und Hüttenresten im Innern. Mit der Verwendung des Mörtels (in Südscandinavien spätestens im VIII. oder IX. Jahrhundert) vermochte man diese Ringmauern höher zu führen. Damit kommt die „Auffassung der Hausgestaltigkeit" und die Ueberdachung mit Gewölben und Gespärre. Dass es sich bei diesen Centralbauten um eigene germanische Leistungen und nicht um südliche Einflüsse handle,

---

es begreiflich finden könnte, dass man den wichtigsten Theil des Kirchengebäudes, den Chor lediglich aus Sparsamkeitsrücksichten damit nicht bedacht haben sollte. — Einen starken Stoss aber erhält die Seesselberg'sche Beweisführung bezüglich des Svalegangs dadurch, dass die ältesten nordischen Bauernhäuser, so weit mir bekannt ist, sämmtlich auf Steinfundamenten ruhen. Zum Theil schweben sie auf Steinunterlagen pfahlbauartig in der Luft. Wo bleibt da die Bedeutung des Svalegangs als Schwellenschutz?! Es gilt das für die Holzhäuser in Bolkesjö, den Bur aus Froen, dem Bur aus Lökkre und den Hof von Björlstad im Sjoldal. — Nach Sophus Müller reicht von den erhaltenen Baulichkeiten sicher keine, ausser den Burgwällen, über das Jahr 1000 zurück. Stephani erbringt in seinem soeben erschienenen 1. Bande: „Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig, Baumgärtner 1902" S. 342, Nachrichten über eine im westlichen Himmerland in Jütland aufgefundene Hofstätte, deren Thonscherben auf das vierte Jahrhundert p. Chr. weisen. Aber auch diese Anlage, von der mir noch nicht klar ist, ob sie wirklich auf eine Wohnstätte und nicht vielmehr auf eine sacrale Anlage zurückgeht, zeigt deutlich Steinfundamente.

[11]) Wann ist die Burg Ismantorp zu setzen?

beweisen die Gewölbe mit ihrer wulstigen Form und vor Allem mit ihrer Structur. Sie bestehen nicht aus Keilsteinen, sondern aus Kappen, deren Haltbarkeit lediglich von der Kohäsion des Mörtels abhängt. Die Spalten zwischen den Steinen werden durch Steinsplitter ausgewickelt. Beispiele sind Oesterlars auf Bornholm und Nylarsker. — Diese Wulstgewölbe werden getragen von einem centralen Pfeiler oder einer Trommel. Letztere wird durchbrochen. So entstehen schliesslich Säulenstellungen (Oesterlarsker). Auf diese Weise ist auch die Configuration von St. Michael in Fulda zu verstehen! —

Wann diese nordischen Centralbauten zu setzen seien, sei bei „fast" keinem Bau annähernd zu bestimmen. Das Ornament und die Choranlage könnten auf christliche Zeit schliessen lassen. Aber Beides könne auch nachträglich angesetzt sein.[12]) Aber auch wenn sämmtliche Bauten aus romanischer Zeit stammen sollten, so handle es sich doch um einen uralten Typus. Das beweise die Gleichartigkeit dieser über weite Gebiete und Inseln ausgedehnten Anlagen. Jede andere Möglichkeit, diese Gleichartigkeit zu erklären, sei ausgeschlossen.[13])

In Deutschland sei es nicht anders gewesen wie in Scandinavien. Das beweise 1. der rege Verkehr zwischen beiden Völkern, 2. der Umstand, dass die deutschen Doppelkirchen aus jenen scandinavischen Rundkirchen hervorgezogen seien, wie die völlige Uebereinstimmung der ersteren mit den scandinavischen Doppelkirchen zeige.[14])

Dass nun die Doppelkirche aus der Rundkirche und dem Vertheidigungsbau hervorgegangen sei, beweist Seesselberg folgendermassen:

Es sei natürlich, dass man früh auf den Gedanken gekommen sei, die zahlreichen Räume im Innern einer Rundburg, wie Ismantorp[15]), nicht neben einander, sondern über einander anzulegen. So entstanden in der Regel (Oesterlars) 3 Stockwerke, von denen die beiden untersten überwölbt waren. Das untere diente als Kirche und in Zeiten der Gefahr zur Aufnahme von Menschen und Vieh; die beiden oberen zur Aufnahme von Wurfgeschossen und zur Vertheidigung, wie denn Nylarsker oben einen offenen Rundgang hat. Das Wurfmaterial wurde nun durch Deckenluken hinaufgezogen. Diese Deckenluken bilden den Uebergang zur Doppelkirche. Erst hörte man von oben bei Ueberfüllung durch die Luke dem Gottesdienst nur zu. Später wurden diese Luken erweitert. So entstanden

[12]) Das müsste doch wohl durch Untersuchung festgestellt werden können.

[13]) Eine solche Möglichkeit wäre doch wohl die Annahme christlicher Einflüsse. Dass diese nicht in Betracht kommen, kann doch nur durch chronologische Feststellungen erwiesen werden.

[14]) Auch die Kapelle von Drüggelte soll trotz ihrer südlichen Formen auf den scandinavischen Typus zurückgehen, weil das Gewölbesystem völlig das von Bornholm sei.

[15]) In Ismantorp handelt es sich aber nicht um Räume, sondern um ganze Hütten mit Strassen, die sich innerhalb des Riesenwalles von 125 Metern Durchmesser befanden.

Emporengalerieen. Die Zurückführung dieser auf Rangunterschiede, Trennung von Frauen und Männern etc., sei „ein nur durch sein Alter geheiligter Irrthum.“[16]) Bald kamen bauliche Verbesserungen. Durch Oberitaliener und Mönche kam das südländische Kreuzgewölbe, und damit ein polygonaler Grundriss. Ein Beispiel ausgesprochener Vertheidigungsanlage ist die Kirche von Storehedinge. Selbst als die Hansa sich zum Schutz gegen die Wikinger zusammenschloss, wirkte der alte Typus noch fort. Das beweise die Heilige Geistkirche zu Wisby, die, obwohl schon mehr für kirchliche als für Vertheidigungszwecke angelegt, im System noch vollkommen mit Storehedinge übereinstimme. Wisby bringt nun eine wichtige Neuerung. Das obere Octogon (S. 85) ist dort mit dem Chor verbunden. Nun also bildet der obere Raum eine wirkliche Kirche. Endlich erhält jedes Geschoss einen eigenen Chor mit Altar (Ledoje auf Seeland), und die Doppelkirche ist fertig.

Eine Centralbaukunst von solcher Entwicklung könne nicht stehen geblieben sein, sondern sie sei weitergegangen. Die Georgenberger Kirche in Goslar ist nicht auf Ravenna, sondern auf diese germanische Entwicklung zurückzuführen.

Eine Schwierigkeit bereitet nun Seesselberg der Umstand, dass die Aachener Palastkapelle, die in diese Entwicklungsreihe hineingehöre, schon im IX. Jahrhundert eine solche Reife gegenüber dem Norden aufweist, der doch die Grundlage der Beweisführung abgegeben hat. Aber da hilft sich Seesselberg: „Die höchsten Consequenzen wurden zuerst da gezogen, wo die sittlichen Kräfte am frühesten ausgereift waren.“ Das geschah in der Centrale des Frankenreiches Karl's des Grossen.[17]) Die frühen Stadien sind eben nur meist verloren gegangen. Nymwegen aber ist erhalten, und das beweist, dass in Aachen nur ein Superlativ der Nymwegener Form vorliegt.

Die „Abblüthe“ unseres selbständigen Centralbaus wird erklärt durch die zunehmende Kirchlichkeit und Sicherheit und durch das Eindringen der Kreuzform (St. Ulrich in Goslar). Daraus wird dann die eigenthümliche Configuration der Liebfrauenkirche von Kallundborg verständlich, die sonst in der Luft schwebe.

3. Die deutsche Langhauskirche in Scandinavien.

Wir erhalten zunächst einen kurzen Gesammtüberblick über die frühe Baukunst Schweden's und Dänemark's. Nordscandinavien ist künstlerisch Spender, Südscandinavien künstlerisch Anleiher vom Süden gewesen. Später jedoch ist auch Südscandinavien zum Spender geworden. Wann ist dieser Moment eingetreten?

---

[16]) Wie erklärt sich aber dann diese Emporenbildung im Orient?

[17]) Dann ist nicht plausibel, weshalb Wisby bei seiner Bedeutung und seinem regen Verkehr so spät an der antiquirten Form festgehalten haben sollte.

1. Die englischen Impulse haben mit dem Fortgang der Engländer in Dänemark und Schweden aufgehört. Nur in Norwegen dauern sie weiter.

2. Die deutschen Impulse setzen erst nach den englischen ein. Bremen tritt die Erbschaft der Engländer an. Die Heil. Kreuzkirche in Dalby 1064—1072 ist ein echt niedersächsischer Bau.

Mit Beginn des XII. Jahrhunderts hat „mit Sicherheit" die Lund'sche Baukunst nicht mehr genommen, sondern an Deutschland gegeben. Lund hänge nicht von Speyer noch überhaupt von deutscher Architektur ab. Die übrigen dänisch-schwedischen Theile haben auch nichts mit Speyer zu thun, sondern gehen wohl auf St. Ursula in Köln zurück. (Viborg, Ribe.)

Die Ziegeltechnik sei aus der Mark gekommen.

Französiche Einflüsse zeigten sich erst im XII. Jahrhundert. Um die deutschen Impulse nachzuweisen, zerlegt Seesselberg die germanische Langhauskirche in romanische und germanische Grundbestandtheile. Die Einführung des Christenthums habe bei uns eine zweifache Wirkung gehabt. Sie habe einmal eine Reaction des germanischen Culturideals hervorgerufen, stellenweise aber auch zu einer Romanisirung geführt. Keine Richtung sei zu vollkommener Klarheit gekommen. Die Vermischung bestehe bis heutigen Tages. Sicher aber ist die Romanisirung in Süddeutschland am besten gelungen.

Absoluter Vertreter des Romanismus ist z. B. der bekannte Grundriss von St. Gallen. Seine Merkzeichen sind: Kirchlichkeit und Betonung der Chorpartie.

Vertreter des Germanismus sind abgesehen von den besprochenen „Centralfestungskirchen" die daraus hervorgegangenen Westpartieen an St. Patroclus in Soest, den Domen zu Minden und Paderborn; noch reiner die Kirche zu Aa auf Bornholm. — Die Kennzeichen sind: Wehrhaftigkeit und Betonung der Westpartie.

In Maria Laach findet ein völliges Durcheinanderfliessen beider Richtungen statt.

Aufgabe der Wissenschaft sei zunächst, diese beiden Principien, Romanismus und Germanismus zu erkennen. Die Provincialismen sind dagegen von untergeordneter Bedeutung.

Die romanischen Kriterien der Langhauskirche seien im Einzelnen folgende:

1. Die Kreuzform. Das bedürfe keiner Begründung.[18])

[18]) Eine solche Begründung kann aber hier so wenig, wie bei zahlreichen anderen Behauptungen entbehrt werden. Es muss doch zunächst geschieden werden zwischen der crux commissa (signum Tau) und der crux immissa (capitata). Nach den Darlegungen Dehio's und v. Bezold's (die kirchliche Baukunst des Abendlandes I S. 157 u. ff.), denen Hugo Graf (opus francigenum u. Repertorium) widersprochen hat, ist diese kreuzförmige Basilika in der Zeit Karl's des Grossen entstanden und zwar im fränkischen Rheinland mit Hessen. Im X. u. XI. Jahrhundert ist dies Kreuz im Gebiet fränkischen und sächsischen Stammes die Normalform. In Allemannien und Bayern findet es sich nur sporadisch. „Im westfränkischen

2. Der Kryptendienst ist romanisch und nur erklärbar als Fortsetzung des Katakombencultus. Hier wird begründend angeführt, dass die englischen und romanischen Dome der Normandie und Norwegen's „fast niemals" Krypten haben.[19])

3. Der Westchor mit Westkrypta.[20]) Die Westthürme gehen jedenfalls nicht auf die Campanile zurück, sondern sind germanische Eigenthümlichkeiten.

Die Germanischen Kriterien der Langhauskirche:

Die scandinavische kleine Langhauskirche (Typus Alsterhoug, Nordand vgl. die Skizze oben S. 206 Vegglitypus) konnte nur an friedlichen Stellen aufkommen. Ueberall, wo man des Schutzes bedurfte, baute man den Vertheidigungsthurm als Kirche. „Als aber das Langhaus Mode wurde", legte man den gewohnten Rundthurm an das Langhaus.[21]) Bei grösseren Anlagen, wo die Verbindung schwieriger war, wurde der Thurm viereckig (vgl. Taf. III Aa und Oesterlar's). Man reducirte die Grössenverhältnisse auch in der Tiefe. So wurde der Westthurm oblong. Bald fällt die Vertheidigung weg, und man fängt an mit Lisenen etc. zu decoriren. Nun wird es üblich, die Thurmwand oben gabelförmig auseinanderzuschneiden (Fjenneslef auf Seeland und Magleby): vermuthlich, um eine Winde mit hinausstehendem Hebel zwischen den noch unter gemeinsamem Dach stehenden Oberthürmen aufzustellen.[22]) Gelegentlich rückt man dann die Thurmhälften aus einander, baut sie von unten getrennt auf und fasst sie als „neue Einheit" (Corvey a. Weser). Mit den Treppenthürmchen an

---

Reiche wie in Italien ist es bis zur Mitte des XI. Jahrhunderts überhaupt unbekannt." — Auch wenn man gelten lassen will, dass das Vorhandensein der Querschiffsflügel überhaupt ein Kennzeichen des Romanismus wäre, so läge doch sicher in der Ausbildung der Kreuzform nach Obigem eher ein Germanismus als ein Romanismus vor. (Und wie steht es mit St. Olaf in Sigtuna, das S für einen Typus germanischer Baukunst ansieht?)

[19]) Bisher wurde angenommen, dass gerade in der Ausdehnung der confessio zur geräumigen Krypta ein Germanismus liege. „Es sind nur die germanischen Länder, in denen die Krypta als ein unbedingt nothwendiger Bestandtheil eines jeden grösseren Kirchengebäudes erachtet wurde." (Dehio u. v. Bezold S. 181.) Freilich, wenn Seesselberg nur sagen will, dass das Vorhandensein einer, wie auch immer gestalteten, unterirdischen Cultstätte auf italienisch-römische (nicht romanische) Einflüsse zurückgehe, so wäre ihm zuzustimmen.

[20]) Unter den Beispielen, die hier als Beleg aufgeführt werden, befindet sich auch Haddeby in Schleswig. Von einem ursprünglichen Rundthurm ist mir dort nichts bekannt. Wohl aber könnten Delve und Weddingstedt und nicht wenige Bauten in Holstein aus Vicelin's Zeit als Belege aus Schleswig-Holstein angeführt werden.

[21]) Hier wird einmal auf Dehio und v. Bezold verwiesen. Die Annahme, dass der Westchor in St. Gallen für Nonnen bestimmt gewesen sei, findet sich aber bei Dehio nicht.

[22]) Diese Begründung leuchtet nicht ein. Jeder andere Weg, eine Winde anzubringen, wäre doch bequemer und sicherer.

beiden Seiten des Westthurmes (Paderborn, XI. Jahrhundert. Husaby, Magdeburg, Münstermaifeld) tritt ein neues Motiv hinzu. Diese Thürmchen werden zur Vorderfläche des Hauptthurmes gezogen (Gandersheim, Neuwerker Kirche in Goslar). In Gernrode tritt nun schon das romanische Motiv der Westapsis hinzu,[23]) und von da bis zu Maria Laach ist nur ein Schritt. Inzwischen ist die constructive Verwendbarkeit der Thürme als Stützen der Gewölbe anerkannt worden. Sie traten nun auch an anderen Stellen zum Kirchengebäude hinzu. Diese Vertheilung der Thürme ist eine echt germanische Verstandesthat. — Man sieht, wie Seesselberg hier mit den einzelnen Bauten ohne Rücksicht auf Daten schaltet, um sie in die Entwicklung seiner „Motivenzusammenhänge" einzureihen.

Auf die Behandlung des Thurminnern wollen wir nicht eingehen. Eine wichtige Rolle spielt dabei der z. B. in Dalby vorhandene Brunnen. Aber höchst überraschend sind wieder die Resultate, zu denen S. hinsichtlich der Structur des scandinavischen Langhauses gelangt. Seesselberg kommt, kurz gesagt, darauf hinaus, dass in Lund der Schritt zur Einwölbung des Mittelschiffs auf Grund des Quadrates am frühesten nachweisbar ist, dass nicht Lund von Speyer abhängig ist, sondern wenn von einer Beeinflussung die Rede sein könne, so sei Lund der gebende, nicht der nehmende Theil gewesen.[24]) Dazu ist nothwendig, bestimmt nach-

[23]) Sie ist m. W. nicht ursprünglich.

[24]) Um das zu widerlegen, müsste eine Abhandlung für sich geschrieben werden. Bisher war glaublich nachgewiesen, dass der Dom zu Speyer schon beim Tode Heinrich IV im Mittelschiff eingewölbt war (vergl. Wilhelm Meyer, der Dom zu Speier, und Dehio u. v. Bezold I, 462 u. ff., sowie die Urkunde bei Remling v. J. 1105 von Heinrich IV, „et a nobis gloriose constructam"). — Die ursprünglichen Gewölbe sind in Lund so wenig vorhanden, wie in Speyer. Wenn S. behauptet, dass bei allen deutschen „frühromanischen" Bauten (Speyer?) mit einem „vermuthlich" gerechnet werde, während bei Lund Alles bestimmt nachweisbar sei, so muss doch bemerkt werden, dass auch in Seesselberg's Beweisführung über Lund, wenn auch nicht das „vermuthlich", so doch das „wohl" und „so gut, wie sicher"! eine ebenso starke Rolle spielen. Bevor die kühnen Behauptungen über Lund aufgestellt wurden, musste unbedingt erst die bisherige Meinung, dass Speyer schon 1106 eingewölbt gewesen sei, mit gründlichem Material widerlegt werden. Dasselbe gilt von Cluny und St. Ambrogio. — Die Unwahrscheinlichkeit, dass der riesige Kaiserbau Heinrich's von dem verhältnismässig kleinen nordischen Lund beeinflusst worden sei, wird doch angesichts der gesammten Geschichtslage nicht dadurch weggeschafft, dass ein paar Belege dafür beigebracht werden, dass auch Lund in jenen Tagen eine bedeutende Rolle gespielt hat. Die seit 1076 angeführten Aeusserungen und Handlungen der Päpste Innocenz II, Paschalis II, Eugen III und Anastasius IV beweisen das ja. Aber was bedeuten sie gegen die Fragen, um die es sich zwischen Heinrich IV und dem Papstthum handelte?! Pleonasmen, wie sie Abt Peter von St. Remi an Bischof Eskil schreibt, „dass sein Ruf die ganze Welt erfülle", sind in jener Zeit mehr nachweisbar. — Das bewusste Hinzielen auf das gebundene System durch quadratische Grundlegung ist doch wahrlich nicht zuerst in Lund nachweisbar. Dass das schon z. B. in St. Michael in Hildesheim vorlag, ist doch nicht zu verkennen. — Allgemeine

zuweisen, wann der Dom zu Lund eingeweiht worden ist, und nun spielt natürlich das Urkundenmaterial und „die authentische Methode“ eine Rolle. — Der Dom zu Lund war „vermuthlich“ ungefähr 1074 durch König Harald Hein gegründet. Die Urkunde Knut's nennt den Dom 1085: ecclesia Sancti Laurentii nondum perfecta. „Ziemlich gewiss“ ist, dass Knut 1086 schon in der Krypta begraben wurde, 1086 waren „wohl“ die oberen Chorwände schon in die Höhe geführt. 1123, 1126, 1131 werden Altäre in der Krypta geweiht. Die Krypta war also „wohl“ da schon eingewölbt. Zwischen 1123 und 1145 ist dann das obere Langschiff eingewölbt worden. Der Beweis nun, dass diese Obermauern von 1123 bis 1145 schon Gewölbe getragen haben, ist fast raffinirt zu nennen.

1. Seesselberg hat die Schichten an den Hauptpfeilern gemessen und constatirt demnach, dass die Vorlagen vor den Pfeilern ursprünglich sind.

2. Er hat an den Pfeilern und ihren Fusspunkten zahlreiche Bleimassen gefunden,[25]) die den Beweis liefern, dass die Kirche eingewölbt war. Denn sie war mit Bleidach gedeckt. Das geschmolzene Blei hat sich in den Zwickeln an den Pfeilerköpfen vor dem Zusammenbruch des Gewölbes gesammelt und ist dann an den Pfeilern heruntergelaufen.

3. An den jetzt vorhandenen Gurtbögen misst Seesselberg, dass die unteren, alten Theile noch auf den Halbkreis angelegt waren. Erst in Höhe von 2,65 über dem Kämpfersims bricht der alte Rundbogen ab, um in den neuen Spitzbogen übergeführt zu werden.

* * *

4. Die englische und die englisch-normannische Baukunst in Scandinavien.

England ist ohne rechten Einfluss auf Schweden, aber von grossem auf Norwegen geworden.

Die Bildungsprincipien der englisch-normannischen Bauweise sind gänzlich andere als die der deutschen. Dort steht der Thurm im Osten

---

Beweismomente, wie z. B. die Behauptung, dass sich „neuschöpferische, originelle“ Thaten, wie die Gesammteinwölbung eher von einem weniger verbrauchten Volke, wie dem nordischen, als von den in der Cultur höher stehenden Südgermanen erwarten liessen, sind doch von zweifelhaftem Werth. Besser noch liesse sich der Spiess umkehren und behaupten, dass eine solche lange angestrebte, technische Lösung am ehesten bei den in der Cultur hoch stehenden Völkern zu erwarten ist.

[25]) Es ist das eines jener Momente, die die Widerlegung Seesselberg's schwer machen. Wenige von uns, die wir Bauten eingehender untersucht haben, werden sich das Zeugniss ausstellen können, dass sie die Pfeiler an allen Stellen auf Bleispuren untersucht haben, die eventuell als Beweismittel für ehemals vorhandene Gewölbe dienen könnten. Wer giebt uns nun aber den Beweis, dass diese Bleispuren auf den Brand von 1234, und nicht etwa auf einen späteren zurückgehen?

(Acker in Norwegen), hier im Westen (Limburg a. d. H.). — Die eigenthümliche Dachbinderconstruction, die „wahrscheinlich" von Norwegen erst nach England gekommen ist, giebt fast gar keinen Seitenschub. Daher bedarf man nicht so starker Mauern. Man konnte innen Laufgänge und Zierarcaden anbringen und früh schon die Höhendimension betonen. So wurde frühzeitig eine normannische Gothik angebahnt, die nur in sehr losem Zusammenhange mit der französischen und mit der deutschen Gothik stehe. Bauten, wie Trondjem haben mehr ornamentalen als constructiven Werth. Die Kirchen in Sigtuna (St. Olaf und St. Peter) geben uns ein Bild, wie um das Jahr 1000 in England gebaut wurde. Wesentlichstes Kennzeichen der englischen Bauweise ist der hohe, zur Vertheidigung eingerichtete Vierungsthurm, der auch durch die Gothik hindurch bleibt. — Diese englisch-normannische Bauweise hat auf Deutschland Einfluss gehabt. Die Kirche zu Rosheim im Elsass sei nicht auf südliche, sondern auf nordische Typen zurückzuführen.

Auf das Schlusswort, das manche werthvolle Folgerungen für die Bauweise der Gegenwart enthält, möchte ich hier nicht näher eingehen.

II.

Damit glaube ich die wesentlichsten Züge des Gedankenganges des Seesselberg'schen Werkes dargelegt zu haben. Die Ausführlichkeit des Referats möge ihre Entschuldigung finden in dem zu Anfang ausgesprochenen Wunsche, die Discussion der gelehrten Welt über die einzelnen Behauptungen in Fluss zu bringen, da ich sie für fruchtbar halte. Die Discussion wird sich nicht mit dem Ganzen, sondern mit der eingehenden Prüfung der zahllosen neuen Behauptungen im Einzelnen zu beschäftigen haben. Seesselberg wird sich selbst sagen, dass es von vornherein unwahrscheinlich ist, dass ein mühsam durch gewissenhafte Forschungen von Generationen zu Stande gebrachtes Resultat auf einen Ansturm durch eine, wenn auch noch so weit ausholende und glänzend ausgestattete, Publication über den Haufen geworfen werden kann.

Niemand wird das Werk aus der Hand legen, ohne wesentliche Anregungen erhalten zu haben, ohne sich zu sagen, dass recht wichtige Fragen der frühmittelalterlichen Kunst und Cultur noch offen sind und einer besseren Beleuchtung bedürfen; und man wird in der Ueberzeugung bestärkt werden, dass die Forschung des abgelaufenen Jahrhunderts wohl zu stark von einer a priori feststehenden Annahme südlicher Einflüsse gefärbt worden ist, dass also die Möglichkeit der Einwirkung nationaler Grundlagen schärfer in's Auge zu fassen ist.

Aber Niemand wird, glaube ich, vollkommen überzeugt werden von der Beweisführung Seesselberg's, so dass er das Alte aufgäbe und der neuen Fahne mit gutem Gewissen folgte.

Das liegt wesentlich an Seesselberg's Forschungsmethode, mit der ich mich zum Schluss beschäftigen möchte.

Der auffallendste Eindruck, den der Kunsthistoriker unserer Tage bei der Lectüre des Werkes haben wird, ist der, dass der Verfasser auf Jahreszahlen geringen Werth legt. Das ist nicht Lapsus, sondern volle Absicht. „Jahreszahlen sind (bei der Entwicklungsmethode) ziemlich belanglos", erklärt er ausdrücklich S. 99.[26])

An mehreren Stellen, und vielleicht öfter, als nothwendig ist, spricht der Verfasser von seiner Methode, so im Vorwort, in der Note 26, zu Beginn des 3. Abschnittes und auf, S. 98 u. ff.

Er nennt die bisherigen Forschungsmethoden irreleitend nämlich:

1. die descriptive oder authentische,
2. die vergleichend Methode

und er ponirt dem gegenüber

3. die Entwickelungsmethode, welche vor Irrthümern am sichersten bewahre.

Unter der authentischen Methode versteht er die Forschung, die sich lediglich auf den gegenwärtigen Befund und das Urkundenmaterial stützt. Des krassen Beispiels, das auf S. 68 angeführt wird, und das auf die Geschichte von dem „alten" Messer, hinauskommt, das zuerst eine neue Klinge und dann ein neues Heft bekommen habe, bedurfte es wohl kaum, um darzulegen, dass man bei nicht umsichtiger Anwendung der Methode zu Irrthümern kommen kann. Das Beispiel der Forschung über St. Michael in Hildesheim allein sollte beweisen, dass man sich durch Uebereinstimmung von Befund und Urkunde noch nicht täuschen lässt. Gewiss kann man zu Irrthümern gelangen, wenn man ein Entwicklungs-System lediglich auf Urkunden aufbauen wollte. Aber deshalb bleibt doch die urkundliche Forschung die Grundlage alles Weiteren. Erst muss ich wissen, was ich denn authentisch nach Befund und Urkunde vor mir habe, ehe ich es wagen darf, ein Bauwerk in irgend eine Reihe einzugliedern und daraus Schlüsse zu ziehen.

Die vergleichende Methode ist sicher auch allein nicht ausreichend. Sie stützt sich darauf, dass ich, wenn ich die gleiche Configuration oder Form in gleicher Zeitsphäre an verschiedenen Orten finde, dem Zusammenhange zwischen beiden Bauwerken nachspüre. Gewiss kann man dabei irren. Gewiss ist das „post hoc" nicht ohne Weiteres in ein „propter hoc" umzuwandeln, und es ist durchaus möglich, dass ein zeitlich jünger beurkundeter Bau den älteren Typus aufweist als ein älterer. Aber die Forschung hat auch damit gerechnet. Der Nachweis aber dafür, dass wir es im jüngeren Bau mit einem älteren Typus zu thun haben, kann doch

[26]) Die Abneigung gegen Daten sollte nicht so weit gehen, dass auch die einschlägige Litteratur meist ohne Jahreszahlen citirt wird, so z. B. das Werk: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes von Dehio und von Bezold S. 77. a. 36. Dasselbe ist freilich nur ein paarmal angeführt. Mit einem Werke von so grundlegender Bedeutung für die Geschichte der Baukunst hätte sich der Verfasser aber beständig auseinandersetzen müssen.

nur immer wieder auf historischem Wege geliefert werden. Sonst schweben wir in der Luft. Nehmen wir ein krasses Beispiel. Was sollte ich demjenigen erwiedern, der z. B. den Versuch machte, das bisher grosse Schwierigkeiten bereitende Querschiff der christlichen Kirche auf den die Diele schneidenden Querraum des altsächsischen, wahrscheinlich urgermanischen Bauernhauses anstatt auf die alae des Atriums zurückzuführen?! — Nach Seesselberg's Muster könnte man auch hier dem „Motivenzusammenhange" nachspüren wollen. Die Widerlegung wäre doch nur durch urkundliche Zeugnisse möglich! —

Jede Methode muss ihren festen Halt, ihren Prüfstsein haben. Die urkundliche, authentische Methode kann mit voller Sicherheit sagen: „Der Bau ist später als jener", oder sie muss ein „non liquet" constatiren. Die Urkunde oder die an der Urkunde geprüfte Form, bildet hier einen absolut sicheren Maassstab.

Die vergleichende Methode kann mit absoluter Sicherheit die Aehnlichkeit eines Kunstwerkes mit anderen constatiren und die Frage aufwerfen, wie diese Aehnlichkeit zu erklären ist. Sie darf nicht a priori annehmen, dass das gleiche Resultat gleiche Wurzeln habe. Aber sie kann die Thatsache nachweisen, dass es in der menschlichen Natur liegt, nachzuahmen, auf Stufen, die anderswo gewonnen sind, weiter zu bauen und constructive, technische und künstlerische Consequenzen zu ziehen, die anderswo angebahnt wurden. Sie kann oft genug urkundlich die Beziehungen zwischen einer Kunststätte und der anderen nachweisen und daher auch Vertrauen beanspruchen in Fällen, wo diese bestimmten Beziehungen nicht unmittelbar nachweisbar sind.

Was nun hat die Seesselberg'sche Methode für Grundlagen und Prüfsteine?

Es ist zunächst die Ueberzeugung, dass jedes Volk, in Sonderheit die Germanen, die künstlerischen Motive aus Eigenem gefunden und entwickelt haben und dass sie, wenn Neues in ihren Gesichtskreis trat, geneigter waren, ihr Eigenes dem Neuen zu assimiliren als einfach nachzuahmen. Lässt sich also ein Motiv neben der Ableitung vom Fremden auch auf eigene Entwicklung zurückführen, so ist der letzte Weg als der richtige anzuerkennen.

Seesselberg's Methode beruht weiter auf der Ueberzeugung, dass in der Formenentwicklung kein Rückgang stattfindet, und dass in dieser Formenentwicklung wesentlich mit Logik und ästhetischer Folgerichtigkeit, nicht auch mit Laune und Willkür der Phantasie zu rechnen sei.

Annahmen und Ueberzeugungen können niemals zur Grundlage und zum Prüfstein einer Methode gemacht werden. Sonst kommt man dazu, das, was man beweisen will, zur Voraussetzung zu machen.

Die aufgestellten Fundamentalsätze müssen also erst bewiesen werden, ehe sie Kriterien abgeben können. Das kann geschehen durch Analogieschlüsse nach andern Völkern, deren Entwicklung uns klarer vorliegt, als die der Germanen. Zwingend wäre der Beweis natürlich nicht.

Zwingend wird er immer erst durch Datirung und Nachweis historischer Zusammenhänge.

Wollte Seesselberg den zwingenden Beweis liefern, dass wir es mit einem eigenen, urgermanischen Motiv zu thun haben, so hätte zunächst der Versuch gemacht werden müssen, nachzuweisen, dass dies Motiv anderwärts nicht vorkommt.

Kommt das Motiv anderwärts vor, so muss durchaus der Versuch gemacht werden, festzustellen, wo es früher auftritt. Die Wahrscheinlichkeit, dass das spätere Auftreten mit dem früheren im Zusammenhang stehe, bleibt so lange bestehen, als nicht nachgewiesen werden kann, dass jegliche Beziehungen zwischen beiden ausgeschlossen sind.

Kann das frühere oder spätere Auftreten eines Motives in verschiedenen Völkern aber nicht festgestellt werden, so kann man zu zwingenden Schlüssen eben nicht kommen.

Hätte Seesselberg bei jedem Motiv diesen Weg beschritten, so würde man fester fussen und geneigter sein, wo andere Erklärungen als unhaltbar nachgewiesen sind, den neuen Erklärungen zu vertrauen. Nur auf diesem Wege bleibt man vor Willkürlichkeiten bewahrt, als welche mir z. B. die Annahme erscheinen will, dass das Pfeifencapitell auf den Zickzack zurückgehe. — In dem Maasse, in dem es möglich sein wird, das Alter der verschiedenen Entwicklungsstufen festzustellen, in dem Maasse wird Seesselberg an Glaubhaftigkeit gewinnen.

Der Versuch, das Alter einer Entwicklungsphase zu bestimmen, ist aber in Seesselberg's Werk fast grundsätzlich vermieden.

An wichtigen Stellen wird als Begründung dafür, dass es sich um eigene Motive des germanischen Volkes handle, auf die gleichmässige Verbreitung desselben Typus in weiten Gebieten hingewiesen. Es ist aber doch nicht ausgeschlossen, dass diese Einheitlichkeit bei manchen Dingen, wie z. B. dem Centralbau, auf die in einheitlichem Geiste vor sich gehende Ausbreitung des Christenthums und seiner Formen zurückzuführen ist.

Richtig ist zweifellos, dass diese Forschung nach den ältesten „Motivenzusammenhängen" stets und stärker als bisher im Auge behalten werden muss. Sie muss aber auf Schritt und Tritt begleitet sein von der urkundlichen und vergleichenden Methode. Von practischem Werth wird Seesselburg's Formendarwinismus doch erst dann, wenn das Alter jeder Entwicklungsphase eruirt werden kann.

Sehr viele seiner Beweisführungen leuchten mir an sich völlig ein. Aber das Vertrauen muss fehlen, so lange ich keinen festeren Boden unter den Füssen habe, als jene oben dargelegten Voraussetzungen. Um z. B. das fortgeschrittene Stadium der Aachener Palastkapelle im Verhältniss zu jüngeren Bauten, die ältere Typen vertreten sollen, zu erklären, reicht für mich die „höhere Cultur" der Franken Karl des Grossen nicht aus, um so weniger als an andrer Stelle (Lund) wieder mit dem Grundsatze operirt wird, dass schöpferische Thaten eher von in der Cultur zurück-

stehenden, „weniger verbrauchten“ Völkern, als von höher stehenden zu erwarten seien. —

Trotz Alledem bleibt das Verdienst Seesselberg's noch gross genug. Sein Verdienst besteht darin:

1. nachdrücklich hingewiesen zu haben auf die Wichtigkeit, welche die altgermanische Cultur für das Verständniss der mittelalterlichen Kunst haben muss.

2. Die Möglichkeit erwiesen zu haben, dass Vieles, was wir bisher auf die Rechnung fremder Einflüsse geschrieben haben, auf heimische Impulse zurückgeführt werden kann.

3. Für einzelne Motive wie z. B. die Baumanbetung und die romanischen, thierverzierten Ranken, denen wir bisher rathlos gegenüber gestanden haben, eine plausible Erklärung gefunden zu haben.

Diese Verdienste sind gross genug, um das Werk trotz aller Bedenken zu würdigen. Ich würde es nicht für richtig halten, wenn man in der kunsthistorischen Welt, an Manchem, was ja in diesem Werke offenbar nicht zünftig [27]) ist, Anstoss nehmen wollte. Wir haben allen Grund, dankbar zu sein, wenn uns von grossen Gedanken getragene Anregungen gebracht werden, die die wissenschaftliche Forschung vor dem Versanden im Kleinkram der Specialisirung bewahren. Der nachdrückliche Hinweis auf die Vernachlässigung altgermanischer Cultur durch die deutsche Kunstgeschichtsforschung scheint mir so bedeutsam, dass ich schon deswegen Seesselberg's Werk eine bahnbrechende Bedeutung zuschreiben möchte.

---

[27]) Nicht blos die Forschungsmethode, sondern auch die Form der Darstellung ist vielfach ungewöhnlich. Ich hoffe nicht kleinlich zu erscheinen, wenn ich hier auf einige dieser Dinge hinweise. Wenn auch die Belastung einer Arbeit durch Litteraturnachweise unbequem ist, so hätte der Verfasser doch an den zahlreichen Stellen, wo er sich z. B. mit den Forschungen von Dehio und von Bezold im Widerspruch befindet, mit einem Worte erwähnen müssen, weshalb er die gegnerische Ansicht für hinfällig hält. Das grosse, bis jetzt doch umfangreichste und grundlegende Werk für mittelalterliche Architektur ist nur ein paar Mal genannt, obwohl es Seesselberg sehr wohl kennt. — Ungewöhnlich sind Ausdrücke wie „die Heranreife“, „Anhörige“ (S. 79), „arteigene Säulenstellung“, „Hausgestaltigkeit“ (S. 80), „Insaugefassung“ (S. 82), „Abbluete“ (S. 87), um nur aus ein paar Seiten Beispiele zu bringen. Die Schreibart der Diphthonge in den lateinischen Lettern wirkt störend, so dass man bei manchem Worte, wie z. B. „ummaeuerte“ S. 82 stutzt. Da ich einmal bei solchen Aeusserlichkeiten bin, sei es gestattet, auch darauf hinzuweisen, dass der übermässige Fettdruck der Resultate beim Lesen unbequem ist. Unbequem ist das Format des 1. Bandes. Man hätte den Text für sich geben und die 150 Abbildungen in den Tafelband nehmen sollen.

Dagegen möchte ich andererseits betonen, dass ich mich kaum entsinne, so wundervolle Architekturaufnahmen z. Th. mit ganz eigenartiger Technik gesehen zu haben, wie bei Seesselberg.

Fehlt auch, wie ich darzulegen suchte, an wichtigen Stellen noch die beweiskräftige Unterlage, so gewinnt man doch aus dem Werke allein den Eindruck, vor einer Persönlichkeit zu stehen, an die wir hohe Erwartungen für die Zukunft knüpfen dürfen.

Kiel. *Adelbert Matthaei.*

Malerei.

A. Warburg. Bildnisskunst und Florentinisches Bürgerthum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Fast gleichzeitig mit dem Uebergang des Kunsthistorischen Instituts in Florenz an das Deutsche Reich sind aus dem Kreise der im Institut bisher thätigen Jünger der Kunstgeschichte ein paar Publicationen über Florentiner Kunst zur Ausgabe gelangt, die für die Bedeutung der Anstalt bestes Zeugniss ablegen. Der Band mit den Studien des Directors, Prof. H. Brockhaus, wird an anderer Stelle ausführlich besprochen werden; hier möchte ich auf die wenige Wochen früher erschienene Schrift von Dr. Warburg aufmerksam machen, die ein Capitel aus der Bildnisskunst und dem Florentiner Bürgerthum behandelt und eine Folge grösserer und reich illustrirter Aufsätze darüber verspricht. Warburg hat durch seine Abhandlung über Botticelli's Geburt der Venus und den Frühling, die schon von zehn Jahren erschienen ist, ein sprechendes Zeugniss von dem Interesse gegeben, welches er der Florentiner Renaissance entgegenbringt. Die neue Arbeit zeigt, wie vertraut er sich inzwischen mit diesem weiten Gebiete gemacht hat.

Die Aufgabe, „dem Verhältniss zwischen Bildner und Abgebildeten" in Florenz zur Zeit der Renaissance nachzugehen, beginnt der Verf. mit der Studie über eines der Fresken Domenico Ghirlandajo's in der Sassetti-Kapelle von Santa Trinita zu Florenz. Er führt uns in dem Lünettenbild, in dem der hl. Franz dargestellt ist, wie ihm die Ordensregel durch den Papst bestätigt wird, in den Kreis der Stifter und ihrer Angehörigen, die hier mit ihren lebenswahren Gestalten im Vordergrunde das historische Motiv fast in den Hintergrund verdrängen. Dargestellt sind Francesco Sassetti, der Stifter, und sein Bruder Bartolommeo, zwischen ihnen und über sie hervorragend die vornehme Gestalt ihres Herrn, Lorenzo dei Medici, zu dem, geführt von ihren Lehrern, seine drei kleinen Söhne die Treppe hinansteigen. Im vordersten weist er Giuliano nach, den späteren Herzog von Nemours, den sein Erzieher Poliziano an der Hand führt. Ihnen folgen Piero und der spätere Papst Leo X, dessen hässliche Züge schon in dem Knabenantlitz sich verrathen. In ihren Begleitern erkennt Warburg zwei andere Gelehrte des Mediceischen Hofes, Matteo Franco und Luigi Pulci.

Als Beweismaterial für die Identificirung der Portraits bedient sich Verf. besonders der gleichzeitigen Medaillen. In den weiteren Arbeiten, die er uns in Aussicht stellt, wird er hoffentlich Gelegenheit nehmen, seine Kenntniss der Künstler und der ganzen vornehmen und gelehrten Welt von Florenz im Quattrocento auch zu ausführlichen Studien über die Florentiner Medailleure dieser Zeit zu benutzen. Es ist das ein Feld, das so gut wie noch ganz unbestellt ist, wo die meisten Künstlerbenennungen bisher irrthümliche waren und die Geschichte der Dargestellten noch sehr im Argen liegt. Und doch verdienen die Florentiner Medailleure unsere Beachtung fast in gleicher Weise wie die grossen Medailleure des Quattrocento: steht doch Niccolò di Forzore Spinelli, dessen Werk das aller anderen Medaillenkünstler an Zahl bei Weitem übertrifft, auch an künstlerischem Werth selbst dem Vittor Pisano nahe. Da er zugleich in Florenz und Rom, wie in den Niederlanden und in Frankreich thätig war, wird er Warburg bei seinen Studien über die Beziehungen von Florenz zu diesen Ländern und ihrer Kunst von besonderem Interesse sein. *Bode.*

Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden — herausgegeben und besprochen von Dr. **Karl Woermann,** München, Franz Hanfstaengl. (Letzte (10.) Mappe 1898.)

Mit starker Verspätung mache ich auf den Abschluss des grossen Werkes aufmerksam, das den Zeichnungen des Dresdener Kupferstichcabinets gewidmet ist. Ich habe in dieser Zeitschrift (XX, S. 69 ff.) ausführlich über die drei ersten Lieferungen dieser stolzen Publication gesprochen und die abgebildeten niederländischen, deutschen und italienischen Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts kritisch betrachtet. In der sorgfältigen und vorsichtigen Art, die gerühmt wurde, hat Karl Woermann das Werk weitergeführt und zu Ende gebracht. Das Ganze umfasst 427 Zeichnungen in 10 Mappen. Damit ist das Material, das die Dresdener Sammlung bietet, ganz besonders vollständig veröffentlicht. Fast alle historisch bemerkenswerthen und hervorragenden Blätter liegen in vortrefflichen Lichtdrucken vor. Die Vorzüge und die Mängel der Sammlung werden deutlich. Die italienische Hochrenaissance ist gar zu spärlich vertreten, leidlich gut dagegen die deutsche Kunst des XVI. Jahrhunderts, von Dürer abgesehen, und am besten die holländische Kunst des XVII. Jahrhunderts. Namentlich die Landschaftsmaler treten recht stattlich auf.

Die vierte Mappe enthält niederländische Zeichnungen des XVI. Jahrhunderts, dabei wenige, deren Bestimmung kritische Bemerkungen herausfordert. Die unter Nr. 112 abgebildete Zeichnung von ziemlich lockerem Stil, zwei von Rankenwerk umrahmte weibliche Figuren, hat mit Hieronymus Bosch gar nichts zu thun, und Nr. 113, zwei höllische Phantasiegeschöpfe, zeigt wohl etwas von seiner Erfindung, aber nichts von seiner Formensprache. Weit ernstlicher kommt die hoch alterthümliche Gruppe mit Maria und Johannes (Nr. 114), die demselben Meister hypothetisch zugeschrieben ist, für ihn in Betracht. Gut ist Pieter Brueghel d. Aelt.

vertreten. Mit dem grossen Namen Quentin Massys sollten so manirirte oder selbst widerwärtige Dinge, wie die unter Nr. 117 und 118 publicirten Blätter in keiner Weise verbunden werden. Die schöne Zeichnung Nr. 21, die Kreuzigung des hl. Andreas, wohl die Visirung einer Glasscheibe, steht dem Jan Gossaert ganz fern und gehört zu jener grossen Gruppe, die bis auf Weiteres unter dem Namen des Herri met de Bles zusammengehalten werden muss. Eine Copie dieses Blattes wurde 1897 bei Helbing (Sammlung J, W. Nr. 336) versteigert. Eine der Dresdener gleichwerthige und stilistisch nah verwandte Zeichnung wurde kürzlich aus der Pembroke-Sammlung publicirt (die Zurückweisung des Opfers im Tempel).

Rembrandt nimmt eine ganze Mappe — die achte — für sich in Anspruch, mit 49 Blättern, die fast ausnahmslos über jeder Bezweiflung stehen. Der Löwe (Nr. 303) ist freilich wohl mit Recht mit Bedenklichkeit betrachtet worden. Die zum Theil sehr schönen Zeichnungen sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung geordnet. Die Beobachtungen Hofstede de Groot's und v. Seidlitz' sind mit Nutzen verwerthet. Die beiden in der Mappe 9 abgebildeten Zeichnungen Nr. 374 und 375, die mit Fragezeichen dem Delfter Vermeer und dem Nicolaes Maes zugeschrieben werden, sind wohl auch von Rembrandt, wie zuverlässige Kenner glauben. Es ist doch nur das Motiv, das verführt, an den Delfter Meister zu denken vor der Skizze des Gelehrten, der einen Globus studirt. Dass der selbstständige Meister sich an Rembrandt so eng angeschlossen hätte, ist wenig wahrscheinlich. Die Periode der Hyperkritik in Hinsicht auf Rembrandt's Zeichnungen ist überwunden. Mit grösserem Vertrauen wird wieder aus dem unvergleichlich reichen Schatze geschöpft.

Die fünfte Mappe enthält vlämische und französische Zeichnungen des XVII. Jahrhunderts, die sechste Blätter aus der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, die Mappen 7 und 9 bringen die holländischen Arbeiten, von Rembrandt abgesehen, und eine Reihe hübscher Zeichnungen des XVIII. Jahrhunderts, französischer und deutscher ist in der letzten Mappe vereinigt.

Zu kritischen Einwendungen oder Ausstellungen bieten die Bestimmungen wenig Anlass. Im Allgemeinen sind sie sicher fundirt, und alles Hypothetische ist sehr vorsichtig eingeführt. In der neunten Mappe ist eine Studie (Nr. 345) unter dem Namen „Bega" publicirt, die mit diesem Meister nichts zu thun hat, vielmehr eine Arbeit Adriaen's van de Velde oder eher noch eine Copie nach einer Zeichnung Adriaen's ist. Im Museum Fodor wird eine gegenseitige Wiederholung dieses Blattes mit Recht unter Adriaen's Namen bewahrt. Merkwürdig im kunsthistorischen Zusammenhang, obgleich an sich ziemlich langweilig, sind die beiden sauberen Brust bilder von der Hand des Matthys v. d. Berghe. Beide Zeichnungen sind, wie mir scheint, nach Gemälden des XVI. Jahrhunderts genau reproducirend ausgeführt und geben die Vorstellung von zwei wichtigen verschollenen Bildern. Das eine Blatt (Nr. 359) ist nach einem Portrait des

jüngeren Joos van Cleve das andere (Nr. 360) nach einem Bildnisse des Tizian gezeichnet und stellt Daniele Barbaro dar. Die Bestimmung des zweiten Stückes wird durch eine Radirung Wenzel Hollar's erleichtert, die andere Bestimmung ist rein stilkritisch.

Friedländer.

Kunsthandwerk.

Julius v. Schlosser. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben mit Genehmigung des h. Oberstkämmereramtes Seiner k. und k. apostolischen Majestät. Wien, Anton Schroll. 1901. gr. 4°. 50 Taf. in Lichtdruck und 3 Taf. in farbiger Radirung und Heliogravüre. 33 S. Text mit 23 Illustrationen.

Das vorliegende Album bildet das sechste in der Reihe ähnlicher Publicationen, wodurch eine Auswahl aus den überreichen Schätzen der kaiserlichen Kunstsammlungen weiteren Kreisen in Nachbildungen vorgeführt werden. Vielleicht mehr noch als seine Vorgänger, die den Waffen, den Antiken, den Portraitmedaillen des österreichischen Herrscherhauses und Arbeiten der Goldschmiede und Juweliere gewidmet waren, wendet es sich nicht blos an die Fachkreise, sondern auch an das kunstsinnige Publicum: reproducirt es doch nicht blos die künstlerisch, sondern auch historisch wie kulturgeschichtlich bedeutendsten Denkmäler des sog. kunstgewerblichen Genres, das sich ja heute der besonderen Gunst der weitesten Kreise zu erfreuen hat. Darin ist allerdings, nach der örtlichen Aufstellung der Bestände der kaiserlichen Museen, auch die Plastik im engeren Sinne hier mitinbegriffen; ihr sind sogar etwas mehr als die Hälfte der Tafeln eingeräumt. Das Gepräge der Sammlung, die wesentlich aus einer alten Kunstkammer (der „Ambraser" Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol) und aus einer Schatzkammer zusammengewachsen ist, und die Vorzüge, aber auch die Schwächen eines Amateurcabinets grössten Stils an sich trägt, offenbart sich somit auch in unserer Publication, und gern kommt der Beschauer, indem er sein Auge nach einander über die mannigfachen Prachtstücke schweifen lässt, dem Ersuchen des Herausgebers nach, einige Buntheit der Tafeln nachsichtig zu beurtheilen, da sich auch darin vielleicht das Wesen der Sammlung abbilde. Wenn v. Schlosser indess den begleitenden Text blos als bescheidenen, den augenblicklichen Stand seiner Erfahrungen wiedergegebenen Commentar betrachtet wissen will, der nach allen Richtungen hin noch der Ergänzung und Richtigstellung bedürfen werde, so müssen wir doch hervorheben, dass der Verfassers — ganz abgesehen von der stets geistvollen Weise, womit seine kenntnissreiche Feder jedes Object ihrer Behandlung zu beleben versteht — den Leser nicht nur in präciser Fassung über die historische Stellung der vorgeführten Stücke orientirt, sondern diese letztere in mehr als einem Falle genauer umschreibt, als es bisher der Fall gewesen ist.

Dies ist um so dankbarer und nachdrücklicher hervorzuheben, als die meisten Objecte seines Albums als Inedita gelten dürfen; nur einige davon sind schon vorher in wenig verbreiteten, veralteten oder unzulänglichen Publicationen veröffentlicht gewesen. Uebrigens hatte Director von Schlosser die Freundlichkeit, uns manche wesentliche Ergänzungen zum Text seiner Publication als Ergebniss seitheriger Forschungen mitzutheilen, die wir bei der nachfolgenden kurzen Besprechung der vorgeführten Hauptstücke mit verwerthen.

So bestätigen folgende Angaben, die im Text zu Tafel I, das interessante Spielbrett aus dem Besitz Otto's von Kärnten († 1310) darstellend, geäusserte Vermuthung, es dürfte sich dabei um eine oberitalienische, wahrscheinlich venezianische Werkstatt handeln, die ähnlich wie später das Atelier der Embriachi auch den Norden mit ihrem höfischen Geräth versorgt habe. Ganz dieselbe Technik zeigt nämlich der Einband des Plenariums Otto des Milden von 1339 im Welfenschatz. Seine Gemahlin Agnes († 1364) ist aber eine Nichte der älteren Agnes, Nichte Otto's von Kärnten und Gemahlin Andreas III von Ungarn, der in Venedig geboren war; von ihr stammt auch der venezianische Tragaltar Karl des Kühnen in Bern. Auch dieser war ursprünglich wahrscheinlich ein Schachbrett und in Venedig verfertigt (vergl. Neumann's Publication über den Welfenschatz, Wien 1891, S. 149 ff.) — Bei dem Holzrelief des Hufwunders des hl. Eligius (Taf. V, 2) möchten wir das „süddeutsch" seines Ursprungs durch „unterfränkisch" ersetzt haben, so nah steht es im Charakter manchen Arbeiten jener Schule. Interessant ist übrigens der Vergleich unseres Reliefs mit dem in der Predella von Nanni di Banco's hl. Eligius an Or S. Michele: hier der treuere Realismus bei grösserer Herrschaft über die Form und einem hochentwickelten Sinn für ihre Schönheit und für Grazie der Bewegung, — in dem etwa um ein halbes Jahrhundert älteren Werke des Florentiners dagegen das Geschick der Composition, der monumentale Sinn für die Betonung nur des Wesentlichen. — Bei den zwei Medaillons in translucidem Email (Taf. VI, 1 u. 2) möchten wir mit Courajod für den italienischen, nicht wie Schlosser will, französischen Ursprung eintreten; ein Doppelmedaillon derselben Werkstatt und gleicher Grösse weist er übrigens neuerdings im britischen Museum nach (Vorderseite: Madonna, Revers: hl. Hieronymus). — Zu dem Kopf des Täufers (Tafel VI, 5) bemerken wir, dass neuerdings ein dem Hercules von Francesco da S. Agata in der Wallacesammlung nicht ferne stehendes Holzfigürchen eines nackten Bettlers (?) der Sammlung eines Florentiner Kunstfreundes (Mr. Charles Loeser) einverleibt worden ist. — Ueber die Tafel IX abgebildete Marmorbüste Alfonso I von Dom. da Montemignano haben wir seither in dem Jahrbuch der preussischen Museen, 1902 S. 12 ausführlich gehandelt, weshalb wir uns erlauben, auf das dort Gesagte zu verweisen. v. Schlosser bemerkt uns dazu, dass die als „Jo. Andr. Calderius S. Palat. Ap. Caus. Aud. Floruit Anno MCCCCXXIV" bezeichnete Marmorbüste im South-Kensington Museum, die dieselbe ungewöhnliche Form des Büsten-

abschnitts zeigt, vielleicht von der gleichen Hand sein könnte. Wir vermögen aus mehr denn zwanzig Jahre alter Erinnerung heute über die Stilverwandtschaft der beiden Werke kein Urtheil abzugeben; doch finden wir in unseren Notizen die Calderiobüste mit den Worten charakterisirt: „etwas harte Arbeit, aber voll Charakter und realistischem Ausdruck, so vorzüglich, dass man an der Richtigkeit des Datums irre wird und an die Auslassung eines L vor XXIV glauben möchte.“ Der gleiche Eindruck wird uns von dritter Seite aus frischer Anschauung mit dem richtigen Bemerken bestätigt, dass das „Floruit“ der Inschrift die Vermuthung nahe legt, die Büste sei nach dem auf ihr verzeichneten Datum entstanden. — Für die sog. Fracastorobüste (Taf. XI) möchten wir noch entschiedener als dies v. Schlosser thut, die Möglichkeit der Attribution an Aless. Vittoria ausschliessen; das stark entwickelte Stilgefühl des Meisters hätte es ihm nie und nimmermehr erlaubt, einem Bronzeabguss nach der Todtenmaske in dieser Art dauerndes monumentales Dasein zu verschaffen. — Zu der herrlichen Mädchenbüste in Marmor (Taf. XI, A) bemerkt uns der Verfasser, nachträglich seinen Text berichtigend, dass der „abscheuliche, dicke, moderne Oelanstrich des Gewandes“ nunmehr entfernt wurde und darunter Reste der alten Polychromie zum Vorschein kamen. (Das Gesicht zeigt die intacte alte Bemalung). Seiner Ansicht, dass für dieselbe nicht Franc. Laurana als Künstler namhaft gemacht werden könne, schliessen wir uns unbedingt an, — unsere Ueberzeugung in diesem Betreff ist durch die neuerdings agnoscirten Werke dieses Meisters (Altar in Marseille, Grabmal Cossa in Tarascon) nur noch wesentlich bekräftigt worden. Weniger überzeugend erscheint uns die vom Verfasser, freilich nur zweifelnd und zögernd, vorgebrachte Meinung, der Künstler der Wiener Büste und der ihr verwandten anderen Stücke sei dem Schöpfer der sog Isottabüste im Camposanto von Pisa am nächsten verwandt. Gerade der hohe, etwas verschwommene Schönheitssinn des Meisters jener Arbeiten hat hier einem den Charakter à outrance betonenden Realismus Platz gemacht. — Für das Bronzesportello (Taf. XIV, 2), das Courajod seiner Zeit als Arbeit Giov. Turini's erklärt hatte, wurde Schlosser seither durch W. Bode an den Meister der grossen Bronzeplakette im Louvre mit der säugenden Madonna von Engeln umgeben, in reicher architektonisch-decorativer Umrahmung verwiesen (Toscanawerk Taf. 187, c. Ein weniger durchciselirtes Exemplar, aus Villa Schio in Costozza stammend, kam jüngst aus der Sammlung E. Miller's von Aichholz in's Berliner Museum). Als dessen Schöpfer gilt wohl ohne Widerspruch A. Filarete. Allein seine Art zeigt sich an dem Sportello doch nur in einigen nebensächlichen Analogieen (z. B. an der schuppigen Behandlung der Innenseite der Engelsflügel), während die Figuren selbst in den Verhältnissen schlanker, im Ausdruck weicher sind, als Filarete's gedrungene, rohe Gestalten. Sollte der Schöpfer des Wiener Sportello somit nicht vielmehr einer seiner Gehülfen an der Petersthüre gewesen sein, der später nach Siena gerieth? Einen Namen freilich wüssten wir nicht in Vorschlag zu bringen. Die graciöse Bronzestatuette

eines jugendlichen Mercur (Taf. XVI, 1) hat Courajod mit der gleichnamigen Statue der Sala degli iscrizioni in den Uffizien in Verbindung gebracht und für Ghiberti, als eine seiner Nachahmungen der Antike, von denen Vasari berichtet, in Anspruch genommen. In der That ist wenigstens der Kopf der Bronze eine getreue Nachbildung jener Antike, und Courajod ist mit seiner Conjectur in diesem Falle zum Mindesten der Wahrheit näher gekommen, als wenn er die Statuette eines Putto als Faustkämpfer (Taf. XVII, 2) auf Donatello zurückführen will. Auch der jugendliche Bachus (Taf. XX, 1) gehört dieser Sorte antiker Nachahmungen an (von Courajod übersehen); für ihn jedoch können wir im Augenblick das Vorbild nicht nachweisen — möchten ihn aber im Gegensatze zu Schlosser, der ihn nach Venedig versetzt, viel eher für Florenz reclamiren. Dagegen trägt die liebliche Venusstatuette mit den absichtlich schon im Modell fehlenden Armen (Taf. XX, 4) ihren venezianischen Ursprung und die Absicht, als Antike zu gelten, klar zur Schau. Die Verwandtschaft mit Bregno's Eva, die Courajod betont, vermögen wir nicht zu erblicken, — überdies gehört das Figürchen schon dem Cinquecento an. — Das schöne Bronzerelief des segnenden Heilands (Taf. XXI, 1) wird wohl Antonio Lombardo zu lassen sein; Leopardi, den der Verfasser — Paoletti folgend — vermuthungsweise nennt, kommt nicht in Betracht; wie denn seine Gestalt als Bildhauer sich immer mehr verflüchtigt. Auch die Reliefs vom Barbarigograbmal, die ohne Zweifel dem gleichen Meister angehören, wie der Wiener Christus, werden ja nunmehr als Jugendarbeiten Antonio's (sie entstanden bald nach 1486, nach dem Tode Marco Barbarigo's) anerkannt, ehe er ganz in's Fahrwasser der Antike geräth.

Für die reizvolle Bronzebüste eines Mädchens auf Taf. XXIII, 2, die im Text vermuthungsweise in die Nähe Bernini's gerückt wurde, ist es — wie uns Director v. Schlosser berichtet — seither gelungen, den Künstler mit aller Bestimmtheit festzustellen. Dr. W. Kallab hat gefunden, dass sie in allen Einzelheiten der lebensgrossen Marmorstatue der hl. Susanna in S. Maria di Loreto zu Rom, dem vielbewunderten Werke Franc. Duquesnoy's il Fiammingo (1594—1644) entspricht. Nur sind dort die Formen mächtiger, klassischer, dem Marmorstil angepasst, während aus der Büste mit ihrem delicaten Oval und der Klytiaartigen Neigung des Köpfchens deutlich das Thonmodell des Künstlers mit seinem ganzen feinen Sentimento spricht. Schon Sandrart, der während seines siebenjährigen römischen Aufenthaltes mit Duquesnoy innig befreundet war (s. Deutsche Akademie, Ausgabe von 1679 I, 349) führt ein Exemplar der Büste in seinem Besitz mit den Worten an: „Von Francesco Fiamengo zu Rom ein Brustbild, repräsentirend eine Susanna, sehr anmuthig, kunstreich in Metall gegossen" (a. a. O. II, 88). Von dem Beifall, den unser Werk fand, zeugen die Wiederholungen, die sich davon bis heute erhalten haben (im k. Museum zu Berlin und bei F. von Mendelssohn ebendaselbst); bezeichnend für die Wirkung, die es auf die Künstler selbst übte, ist die schöne, aus einer Kirche des Kanton Tessin, also vom nördlichsten Saum

Italien's stammende bemalte Holzbüste der Sammlung Zeiss in Berlin (Collection Zeiss Taf. 20), die davon eine getreue Copie giebt. Uebrigens berichtet auch Passeri, dass der Maler Andrea Sacchi die Susannenstatue des Fiammingo aus Bewunderung für das Werk in einem seiner Gemälde angebracht habe. — Unmittelbar an die oben wiedergegebene Stelle anschliessend, also offenbar als Arbeiten desselben Meisters führt Sandrart an: „ein nackend Kindlein auf dem Rücken liegend, ein ander nackendes Kindlein hinwegkriechend, ein anderes schlaffendes Kindlein, alle in Metall gegossen, ein schlaffendes Kindlein in Erden zu Rom possirt" (sicherlich ein Originalthonmodell).[1] Eine ziemliche Anzahl Bronzen dieser Art befinden sich in der kais. Sammlung zu Wien, die auch eine sehr schöne Büste eines schlafendes Kindes besitzt, seit jeher unter Duquesnoy's Namen gehend. Auch im Louvre sind eine Reihe solcher Putti nach alter Tradition auf ihn getauft. Ueber den Ursprung dieser Arbeiten, sowie über ihre weite Verbreitung in Ateliers und Sammlungen berichten Passeri und Bellori. Sie waren es bekanntlich vorzugsweise, die den Namen des vlämischen Meisters in den weitesten Kreisen populär gemacht haben.

Zu Hans Daucher's Parisurtheil (Taf. XXX, 2) weist uns Schlosser eine farbige Stuccowiederholung in fürstlich Fugger'schem Besitz nach (ausgestellt 1901 in der Münster Renaissanceausstellung); die Replik seiner Geburt Christi, die er in Lissabon anführt, ist seither in die Sammlung zu Sigmaringen gelangt. Ein Pendant der herrlichen Onyxkanne (Taf. XXXI, 2) möchte der Verfasser in dem Onyxpocal der Galerie d'Apollon des Louvre erkennen, der jener in Technik und Ornamentation gleich ist. Die Prachtkanne mit den Triumphen Petrarca's, die jüngst für P. van Vianen in Anspruch genommen wurde, giebt v. Schlosser überzeugend dem W. Jamnitzer zurück, indem er auf das dazu gehörige Becken mit dem an jener fehlenden fünften Triumph und der vollen Bezeichnung des Meisters, gleichfalls in der kaiserlichen Sammlung, hinweist. Von dem Wachsrelief der Leda mit dem Schwan (Taf. XXXV, 5) existirte ein ganz ähnliches Stück in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (abgebildet in Stampart's Prodromus zum Theatrum artis pictoriae, 1735). Doch zeigt dieses ganz den Rubenstypus, und war vielleicht nach der verlorenen Leda des Meisters bossirt; es befand sich zuletzt in der Sammlung von Lord Dudley. — Zu dem dubitativ dem Aless. Abondio zugeschriebenen Wachsmedaillon Rudolf II (Taf. XXXVI, 2 und 3) ist zu bemerken, dass

[1]) Das letztere scheint später in den Besitz Mariette's gekommen zu sein. In F. Basans' Catalogue raisonné de feu Mr. Mariette, Paris 1775 sind unter Nr. 30 bis 39 (S. 8 ff.) eine Anzahl von „terrescuites executées par François Flamand" angeführt, darunter „Nr. 34 un enfant endormi et couché sur le dos, de même grandeur" (wie das vorhergehende d. h. 5 Zoll). Es ist damals um 412 Frcs. an einen Mr. Pailler verkauft worden, wie aus dem mit den sehr interessanten Auctionspreisen in Handschrift versehenen Exemplar des Basans'schen Katalogs, das die Wiener Akademiebibliothek bewahrt, zu entnehmen ist. (Mittheilung v. Schlosser's).

jüngst Dr. Habich aus dem Münzcabinet zu München eine Wachsbossirung und eine danach geprägte Medaille Ant. Abondio's, bezeichnet als Maximilian II, veröffentlicht hat und dass er auf die grosse Aehnlichkeit der Portraitdarstellung auf beiden Stücken mit der des Wiener Wachsmedaillons auch dieses für ein Bildniss Maximilian II erklärt (Helbing's Monatsberichte 1901, Heft 10); dem steht gegenüber, dass eine von Köhler (Münzbelustigung XXII, 205) abgebildete Medaille, das getreue Abbild des Wiener Wachsmedaillons (die allerdings bisher nicht wieder aufgefunden werden konnte), die Umschrift auf Rudolf II trägt, und dass die Rückseite der Wiener Wachsbossirung mit der Beischrift Victoria Dacica nur auf die 1599—1603 in Siebenbürgen ausgefochtenen Türkenkriege zu deuten ist. Danach wäre die letztere also eine Arbeit des seit 1606 in Diensten Rudolf II stehenden Sohnes Antonio's, Alessandro Abondio. Die Lösung des aus der überraschenden Aehnlichkeit der beiden Bildnisse auf dem Münchener und Wiener Medaillon entstehenden Dilemmas ist damit freilich nicht gefunden.

Zum Schluss müssen wir mit aller Anerkennung der ausgezeichneten Qualitäten der Lichtdrucktafeln gedenken. Sie zeigen ebensoviel künstlerischen Geschmack wie technische Vollendung und gereichen der bisher wenig bekannten Anstalt (Joh. Beyer in Grottau, Böhmen) zu grosser Ehre.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni — September 1902.

Programmmässig am 15. Juni wurde in dem auf dem Brügger Hauptplatz gelegenen Regierungsgebäude eine Ausstellung der „flandrischen Primitiven“ eröffnet, wie sie in gleicher Reichhaltigkeit und Bedeutung dem Forscher bisher noch nie und nirgends gezeigt worden war. In sieben Räumen des ersten Geschosses sind gegen 300 Bilder vom Anfang des XV. Jahrhunderts bis um 1550 vereinigt. Für die ziemlich zahlreichen Bilder aus dem späteren XVI. Jahrhundert ist ein Saal im zweiten Geschoss in Aussicht genommen. In einer Halle des Erdgeschosses sollen die Photographieen der bedeutendsten nicht erhältlichen Werke aufgestellt werden. Prächtige flandrische Gobelins schmücken die hohen Wandflächen oberhalb der Gemälde. Die neben solchem Reichthum bescheidene Vereinigung von Werken altniederländischer Plastik, Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei, von Möbeln, Stickereien und Spitzen ist in dem geschickt restaurirten überaus malerischen Hôtel Gruuthuys untergebracht.

Der Gedanke zu diesem Unternehmen, das ursprünglich für Brüssel geplant war und sich der Förderung durch den Staatsminister A. Beernaert erfreute, datirt schon mehrere Jahre zurück. Festere Gestalt scheint er aber erst gewonnen zu haben, als man sich für Brügge als Ausstellungsort entschied. Diese klassische Stätte der altniederländischen Malerei übte eine Anziehungskraft aus, die Wunder wirkte. Kirchen und Museen und vor Allem eine lange Reihe von Privatsammlern aus aller Herren Länder, die sich bei andern nicht minder ernsten Anlässen durchaus ablehnend verhalten hatten, spendeten freigebig ihre Schätze.[1]) Damit soll

[1]) Ausser den Museen von Brüssel, Antwerpen, Brügge, Löwen, Gent, Tournay, Rouen, dem Haag, Strassburg, Sigmaringen, Aachen, Hermannstadt, Glasgow und Liverpool, ferner den Spitälern von Brügge, Brüssel und Ypern sowie einer Reihe belgischer Kirchen hatten folgende Privatsammler Bilder beigesteuert: Der Herzog von Anhalt, Fürst Anton Radziwill, R. von Kaufmann, Frau Hainauer, Baron Oppenheim, Ed. Weber, A. Thiem, Fürst Liechtenstein, Graf Harrach, Rott, Novak, Frau E. André, L. Goldschmidt, Dreyfus, Nardus, Martin Leroy, Schloss, Sedelmeyer, Baron d'Albenas, Somzée, Cardon, Helleputte, Herzog von Devonshire, Lord Northbrook, Herzog von Norfolk, Lord Crawford, Sir Francis Cook, Sir Ch. Turner, Willett. Perzy Maquoid, Donaldson, Stephenson Clarke, Salting, P. und D. Colnaghi.

freilich das Verdienst des unter dem Vorsitz des unermüdlichen Baron Kervyn de Lettenhove arbeitenden Comité's, dessen treibende Kraft aber wohl A. J. Wauters war, in keiner Weise geschmälert werden. Zu der, bei der Kürze der Zeit stellenweise überraschend klugen und vielsagenden Gruppirung der Bilder, deren den Besitzern theure Autorbezeichnungen respectirt werden mussten, trug wesentlich G. Hulin bei, der, als Professor der Rechtsphilosophie an der Genter Universität durchaus nicht von der Zunft, sich durch seine umfassende Kenntniss des Materials und guten Blick rasch in die erste Reihe der Kenner flandrischer Malerei gestellt hat. Die Anfertigung des Kataloges indess wurde dem Nestor der altniederländischen Kunsthistorie, dem um die Erkenntniss der Brügger Schule besonders verdienten, noch jugendlich-rührigen James Weale anvertraut. Kein Verständiger konnte erwarten, dass diese schwierige und verantwortungsvolle Arbeit gleich in den ersten Tagen geleistet würde. Ueberaus störend wirkte aber das Fehlen jeglicher Nummerirung und der Angabe der Herkunft, wodurch die Identificirung der vielfach so gleichartigen Darstellungen sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht wurde. Es sei daher im Folgenden nur kurz auf das Wesentlichste der Ausstellung hingewiesen. Einer eingehenden Besprechung der Bilder an der Hand des Kataloges will sich Dr. M. J. Friedländer unterziehen, mit dem ich mich nach gemeinsamer Durchsicht des vorhandenen Materials in allen wichtigen Fragen der Stilkritik eins weiss.

Da sich die wohl nur von Utopisten ernstlich gehegte Hoffnung, den Genter Altar der Brüder Eyck hier in seinem alten Glanz wieder erstehen zu sehen, trügerisch erwies — nur die beiden Flügel mit Adam und Eva aus dem Brüssler Museum hatten sich eingefunden — fielen die Ehren des stolzesten Bildes der Ausstellung Jan's Madonna mit dem Canonicus Pala zu. In dem guten Seitenlicht wirkt die edle Composition, die satte Pracht der Farbe, die lebendige und so stoffliche Behandlung ausserordentlich und nicht einmal eine schlechte Erhaltung rechtfertigt die üble Nachrede, die dem Bilde durch Crowe und Cavalcaselle geworden war. Von den zahlreichen Copieen, die von der Beliebtheit dieses Werkes erzählen, ist die kleine, auf die Mutter mit dem Kind sich beschränkende, aus der Sammlung Northbrook, ausgestellt. Von Jan sieht man ausserdem noch das Portrait seiner Frau und die zierliche, wie ein Juwel glitzernde Antwerpener Madonna. Die Zuschreibung an Eyck der Cook'schen Marieen am Grabe hat durch die Nähe der Palamadonna an Ueberzeugungskraft nicht verloren, sondern gewonnen. — Das Hermannstädter Bildniss wurde noch erwartet.

Für Petrus Cristus' technische Tüchtigkeit aber enges Kunstvermögen zeugen das Portrait von Salting, die kleine Wörlitzer Kreuzigung und die Beweinung der Sammlung Schloss. Genrehafter Reiz zeichnet den hl. Eligius der Sammlung Oppenheim vor den meisten Bildern der Zeit aus. Die grosse Pietas des Brüssler Museums steht durch die monumentale Anordnung und die vielleicht unter Bouts' Einfluss modificirten Typen

etwas fremd in dem Werk des Meisters, dessen Name aber durch keine andre Attribution befriedigend ersetzt werden konnte.

Von Rogier van der Weyden, den man auch sonst gerade in Belgien nicht kennen lernen kann, sieht man neben einigen sehr zweifelhaften Madonnen eine kleine kürzlich für das Brüssler Museum erworbene Beweinung Christi, die freilich in der feinen stimmungsvollen Abendbeleuchtung eine dem Meister fremde Note anschlägt, sowie das Männerportrait der v. Kaufmann'schen Sammlung.

Die ernste gross angelegte Madonna von Somzée vertritt den Flémaller, während das Löwener Rathhausbild bei näherer Betrachtung sich nicht auf der Höhe eines Originales zeigt.

Eine ganz neue Erscheinung ist die aus einer englischen Sammlung stammende coloristisch sehr reizvolle Darstellung des Täufers, die mit Recht dem Geertgen tot Sint Jans zugeschrieben wird.

Gut repräsentirt ist Bouts durch die Tafeln aus St. Pierre in Löwen, zwei Bilder der Sammlung Thiem, das treffliche Oppenheim'sche Portrait, eine unter Roger's Vorbild entstandene etwas leere Darstellung des hl. Lucas, die vor Kurzem aus englischem Privatbesitz auftauchte und litterarisch noch ganz unbescholten ist, sowie durch ein paar kleinere Bilder.

In nächster Beziehung zu Bouts zeigt sich hier Hugo van der Goes. Auf des ersteren Hyppolitusaltar aus St. Sauveur zeichnet sich der Flügel mit dem Stifterpaar durch kühles vornehmes Colorit und lebendigste Modellirung des blassen Fleisches aus. Er ist ein zweifelloses vorzügliches Werk des Goes. Auf diese Zuschreibung, die ich schon im Text zum Berliner Galeriewerk vertrat, kamen nunmehr unabhängig davon auch andere Forscher. Ausserdem sieht man von dem Meister den wundervoll erhaltenen Tod der Maria aus der Brügger Akademie und das kleine Altärchen der Liechtensteingalerie. Unter seinem Namen hängt auch noch der Glasgower hl. Mauritius mit dem Stifter, der, seit er auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club erschienen war, ein Opfer der gewagtesten Attributionen geworden, bis man sich auf den französischen Ursprung vereinigte. Die Tafel gehört wohl, wie die daneben hängende mit einer Stifterin und einer weiblichen Heiligen und die neuerdings für das Brüssler Museum erworbene Madonna dem Meister von Moulins. Bei dieser Gelegenheit sei auf ein anderes Juwel der Ausstellung hingewiesen, das möglicherweise ebenfalls bei der bisher so stiefmütterlich behandelten französischen Quattrocentomalerei zuständig ist. Es stellt die Pietà dar und macht nicht nur durch den italienischen Charakter der knieenden Stifterfigur die Zuschreibung an Antonello da Messina verständlich. Aber die mächtige gothische Kathedrale und die zackige Gebirgslinie, die in dunkler ausdrucksvoll bewegter Silhouette gegen den tiefglühenden Abendhimmel stehen, geben vielleicht denen Recht, die den Meister im Süden Frankreichs localisiren möchten.

Glänzend repräsentirt ist die eigentliche Brügger Schule. Den Clou der Ausstellung bildet Memling mit mehr als 30 Werken, wenn schon

gerade dieser Meister durch eine solche Massenvertretung nicht gewinnt. Auch bot sicher das Johannesspital eine stimmungsvollere Umgebung. Ich glaube nicht, dass sich ein ganz unbekanntes Bild unter der Zahl findet, aber mehrere waren wenigstens öffentlich noch nicht zu sehen gewesen, wie das frühe Frauenportrait der ehemaligen Sammlung Meazza, die als Composition so ungewöhnliche und ungewöhnlich fein empfundene Verkündigung der Maria des Fürsten Radziwill und die in gelbem Firniss ertrunkenen Portinariportraits der Sammlung Goldschmidt, die ein Vermögen gekostet hatten, während das schöne, charaktervolle und gut-erhaltene Männerbild des Mauritshuis noch bis vor wenigen Jahren im englischen Kunsthandel vergeblich feilgeboten und endlich um eine Bagatelle verkauft worden war.

Auch Gerard David's Entwicklung lässt sich an einer langen Reihe von Werken verfolgen, von den frühen v. Kaufmann'schen Täfelchen über die Sisamnesbilder, die Brüssler Anbetung der Könige, die Madonna inmitten der heiligen Frauen aus dem Museum von Rouen bis zu der im schwächlichen Alterstil gehaltenen Transfiguration aus S. Sauveur. Weit in's XVI. Jahrhundert führt seine Art der mit mehreren besonders glücklichen Bildern (Northbrook, Somzée) vertretene Pseudomostaert, dem sich der saftlose Spätling Anton Claeissens anschliesst. Das einzige bisher in der Litteratur bekannte Bild Jean Prévost's, das jüngste Gericht der Brügger Akadamie, hängt in Gesellschaft einiger Tafeln, die zum Theil sicher derselben Hand angehören. Von Lancelot Blondeel ist ausser den bekannten Akademiebildern nichts beigesteuert; hier in der Nähe gesehen überraschen sie durch Naturgefühl und Feinheit der Ausführung. Von Pieter Pourbus, dem letzten Vertreter dieser Schule von Brügge sieht man zahlreiche Triptychen, in denen er sich als solider, wenn auch nüchterner Portraitist zeigt. Merkwürdig bedeutungslos repräsentirt sind die beiden Hofmaler Mabuse und Orley; den letzteren wenigstens rettet ein feines Portrait der Margarethe von Oestreich. Der Meister der weiblichen Halbfiguren, den Wickhoff — geistvoll, doch nicht recht überzeugend — mit dem nach Frankreich übersiedelten Antwerpener Jean Clouet zu identificiren sucht, hat in dem Harrach'schen Trio eins seiner Hauptwerke auf der Ausstellung.

Nicht ganz ihrer Bedeutung entsprechend ist die überaus fruchtbare Antwerpener Schule vertreten. Ihr Hauptmeister Quinten Massys hat wenigstens in dem wundervollen Portrait der Liechtensteingalerie ein Bild ersten Ranges. Ob die delicaten Flügelbildchen der Sammlung Carstanjen seinen Namen mit Recht tragen, erscheint doch zweifelhaft, obwohl sie an malerischer Qualität seiner würdig wären. Für Patinir kommt einzig die v. Kaufmann'sche Sammlung auf, der auch das sinnige Selbstportrait des Joos van Cleve d. A. zu verdanken ist. Diesem sonst wahrlich nicht seltenen Meister gehört ausserdem nur eine unter anderem Namen gehende Verkündigung. Daneben findet sich noch reichliches Material, das für die verzwickte Blesfrage von Interesse ist.

Von Bosch und dem alten Pieter Breughel sieht man je zwei, einem weiteren, auch fachmännischen, Publicum bisher nicht bekannte gute und charakteristische Bilder.

Durchaus ungenügend ist die Betheiligung der holländischen Malerei aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. Am besten vertreten ist der Glück'sche Mostaert, durch das technisch tüchtige, aber bunte und geistlose Triptychon der Sammlung Oultremont, nach der ihn die Brüssler benennen, und durch ein paar Bildnisse. Engelbrechtsen, Jacob Cornelisz und Lucas van Leyden verschwinden mit ihren unbedeutenden und wenigen, noch dazu verstreut und zum Theil unter fremden Namen hängenden Werken völlig in der Masse.

Dass sich auch französische, deutsche, sogar italienische Bilder hierher verirrt haben, war wohl kaum zu vermeiden und ist auch ein geringeres Unglück, als dass Hauptmeister nicht oder nur schlecht repräsentirt sind. Vielleicht hätte sich durch ein noch zielbewussteres Vorgehen manche empfindliche Lücke füllen und ein geschlosseneres Bild der altniederländischen Malerei geben lassen. Aber wer die unendlichen Schwierigkeiten kennt, mit denen eine solche Ausstellung zu rechnen hat, die vornehme Abstinenz der grossen Galerieen, die ängstliche Scheu der ernsten Sammler und das bereitwillige Zuströmen mittelmässiger Sammlerwaare, der wird mit Bewunderung und Dank auf das hier Geleistete blicken und bekennen, dass den Belgiern etwas Aehnliches so leicht nicht anderswo nachgemacht werden wird. *v. T.*

Mittheilungen.

Eine Madonna in trono von Pinturicchio weist L. Staffetti in einer Kapelle des Domes von Massa nach (s. Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel duomo di Massa im Giornale storico e letterario della Liguria, vol. 1, pag. 401—423). Sie bildet den einzig erhaltenen Rest des Freskenschmuckes, womit der Cardinal Lorenzo Cibò zwischen 1489 und 1492 seine Kapelle in S. Maria del popolo durch den Meister hatte ausmalen lassen. Die Existenz des kostbaren Fragmentes war bisher der Kunstforschung entgangen. Aus der im Staatsarchiv zu Massa vorhandenen Correspondenz zwischen Carlo II Cibò, dem Herrscher des Herzogthums und dem Cardinal Alderano Cibò weist Staffetti nach, dass der letztere, der zu Ende des XVII. Jahrhunderts der Kapelle seines Geschlechts in der genannten Kirche ihre jetzige pompöse Ausschmückung verliehen hatte, das in Rede stehende Fresco aus Rom um 1690 dem Vater Carlo II für die im Dom zu Massa im Bau begriffene Familienkapelle Cibò's zugesandt hatte, wo es auch sofort als Altarbild Aufstellung fand und zwar an der Stelle, die es noch heute einnimmt. Der älteste Geschichtsschreiber von S. Maria del popolo, A. Landucci, beschreibt das Fresco noch an seiner ursprünglichen Stelle, am Altar der Cibòkapelle. Er sagt, es hätte „die Madonna, den hl. Laurentius und andere Figuren" enthalten. Davon ist leider blos das nach Massa überführte Mittelstück von 1,25 auf 1,10 m mit der Gestalt der ersteren erhalten. Wir sehen die Jungfrau in fast ganzer Figur auf einem reichen Thronsessel, wie er uns aus anderen Bildern Pinturicchio's wohlbekannt ist, en face dasitzen mit dem Kinde auf ihrem linken Knie. Das Kind hält in seiner Linken ein Buch und hat die Rechte segnend erhoben. Am Throngesims sitzen zwei nackte Engelputten, zwei andere Engel in Halbgestalt sichtbar lehnen rechts und links an den Armen des Thrones. Unter ihnen werden noch zwei Köpfe mit Heiligenscheinen sichtbar, deren Identität sich aber nicht feststellen lässt; der linke ist sogar blos zur Hälfte vorhanden. Der untere Abschluss des Bildes fehlt ebenfalls. Dagegen ist das Vorhandene, mit Ausnahme des unteren Theils des Mantels der Madonna, von jeder Uebermalung frei geblieben. Die Gesichtstypen der Jungfrau und des

Christkindes sind von grosser Zartheit und Holdseligkeit, sie zeigen den Meister auf der Stufe seiner vollkommensten Entwicklung, etwa wie im herrlichen Tondo der Borgiagemächer oder im schönen Bilde der Kathedrale von San Severino. Dem Aufsatze Staffetti's ist eine ausreichende photographische Reproduction unseres Werkes beigegeben.

C. v. F.

Entgegnung

auf die Kritik G. Swarzenski's im Rep. f. K., Bd. XXV, 1–2. Heft, pag. 115 ff.

Meine „Absicht" war keine Ehrenrettung, sondern eine Principienfrage an der Hand eines lehrreichen Beispieles für die Reciprocität der Schriftquelle und des Kunstwerkes zu erörtern. (S. Vorwort.)

Die von S. gewünschte Folgerung aus der histor.-chronolog. Untersuchung habe ich (S. 28–29 meiner Arbeit) aufgestellt.

Die anekdotenhaften Theile des Ekkehard'schen Berichtes retten zu wollen, fiel mir nie bei; der Beweis hiefür ist auf S. 29—30.

Dass mich eine „Tendenz" gegen die Forderungen der Stilkritik blind gemacht, wird durch die Thatsache, dass in meiner Arbeit Stilkritik und Analyse die Seiten 31—49 einnehmen, mehr als genügend widerlegt. Gegen die antiquirten Ansichten, die ich vorführe, bringe ich schwerer wiegende Gründe und stichhaltigere Beweise bei, als es jene sind, auf die sich die genannten Urtheile stützen.

Dass nur die beiden Tafeln am „Evangelium longum", d. i. am Cod. 53, mit jenen von Ekkehard erwähnten identisch sein müssen, habe ich mit stilkritischen Gründen und mit Nachweisen aus Schriftquellen dargethan. Diesen Nachweis können S.'s unbegründete Behauptungen nicht im Mindesten zum Wanken bringen. Wie flüchtig S. sein „Gutachten" abgegeben hat, geht daraus hervor, dass er „ein anderes Tafelpaar in St. Gallen (auf Cod. **53**)" herangezogen wissen will, während ich doch von sonst nichts spreche, als eben von diesen Tafeln! Offenbar meinte S. den Cod. 60 in St. Gallen, dessen Deckelschnitzereien ich S. 48—49 heranziehe und die Unmöglichkeit nachweise, dass Ekkehard dieselben gemeint haben könnte. So sind sämmtliche Ausstellungen S.'s schon in meiner Arbeit mit Gegengründen Punkt für Punkt widerlegt. Ich muss demnach nur annehmen, dass der Ref. meine Arbeit entweder gar nicht zu Ende gelesen hat oder aber mit einer für die Besprechung nicht hinreichenden Aufmerksamkeit.

Mit anderen Schnitzereien mich in meiner Arbeit zu befassen, hatte ich gar keinen Anlass, da für meine Aufgabe das herangezogene Material ausreichte.

Wien, 25. Juni 1902. *Jos. Mantuani.*

Antwort.

Trotz der Entgegnung M.'s muss ich mein Urtheil aufrecht erhalten. Nur in dem Einen hat Verf. Recht, dass mir in meiner Besprechung eine falsche Signaturangabe unterlaufen ist. Das soll nicht sein; aber da Verf. selbst es als „offenbar" bezeichnet, dass es sich hier um eine Verwechslung — der Zahl! — handelt und genau weiss, was ich meinte, ist es zum Mindesten nicht logisch, hieraus den Schluss zu ziehen, ich habe sein Buch nicht ordentlich gelesen.[1]) So ist es mir auch durchaus nicht entgangen, dass Verf. auf S. 31 bis 49 von „Stilkritik" redet. Aber es kommt bei derartigen Fragen doch nicht auf das Quantum von 19 Seiten an, sondern auf den Inhalt und das Resultat, und nur weil die Ausführungen des Verf.'s in diesem Absatz so völlig haltlos sind, hielt ich es für überflüssig, sie einzeln zu widerlegen. Wenn ich annahm, Verf. habe sich zu seinen falschen Schlüssen und Voraussetzungen der litterarischen Tradition zu Liebe verleiten lassen, so sollte das weniger ein Vorwurf als eine Entschuldigung (des Verf.'s) sein! — Wie kann man eine Verschiedenheit der Hände damit beweisen wollen, dass ein Ornamentfeld grösser ist als ein anderes (S. 39), dass auf einem Stück zwei, auf dem anderen nur ein Ornamentfeld (S. 39) sich findet, dass die eine Ranke drei, die andere vier Einrollungen (S. 40) habe? Oder damit, dass die Maiestas auf der einen Tafel „central" componirt ist — alle Maiestasbilder sind central componirt! —, die scenischen Darstellungen auf der anderen in der (übrigens uralten!) Streifenanlage (S. 38)? Auch was Verf. über die Differenzen in der Behandlung der Bäume, des Terrains u. s. w. sagt, ist irrthümlich. Im Gegentheil: derartige Unterschiede sind für Arbeiten „eines und desselben Künstlers" in dieser Zeit geradezu typisch, und ich weiss nicht, auf was für Material sich Verf. stützt, wenn er behauptet (S. 42), dass „ein Künstler des Mittelalters immer nur ein Princip kennt." — Die Ansicht, die auch Bode, J. von Schlosser und Molinier vertreten, dass es sich hier nur um das Werk einer Künstlerhand handeln kann, ist durch die Ausführungen des Verf.'s nicht in das leiseste Schwanken versetzt worden: Ekkehard's Bericht trifft also auf dieses Tafelpaar nicht zu.

G. Swarzenski.

---

[1]) Verf. behauptet in obiger Entgegnung, S. 48—49 seines Buches den Cod. 60 „heranzuziehen", während er es S. 40, 41 und S. 46 thut: also könnte ich behaupten, sein Buch „aufmerksamer" gelesen zu haben als er!

Wir erhalten von dem Grafen de Laborde, dem Secretär der Société des Bibliophiles français, folgende Zuschrift:

La Société des Bibliophiles François, qui fut fondée en 1820 et dont le siège est à Paris, 31, rue Cambon, se propose de faire paraître une publication relative à toute une famille de manuscrits de la Cité de Dieu de St. Augustin, enluminés par des Artistes du milieu et de la fin du XVme siècle.

De nombreuses reproductions tirées des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris et de celles de La Haye, Nantes, Mâcon, etc., etc., enrichiront cet important ouvrage qui intéressera les érudits à plusieurs titres.

Plusieurs d'entr' elles sont déjà achevées et tout fait espérer que le volume pourra paraître à la fin de la présente année. D. Red.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

HERDERsche VERLAGSHANDLUNG, FREIBURG im Breisgau.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters.

Ein Beitrag zu dessen Kenntniss und Würdigung von **Fritz Geiges.** Erster Theil. 13. u. 14. Jahrhundert. Lieferung 1. Folio. (64 S. Text, 94 Abbildungen und 2 Tafeln in Farbendruck.) *M.* 5.

Das vorliegende Werk wird fünf Lieferungen zum Preise von je *M.* 5 umfassen und im Laufe von zwei bis drei Jahren vollständig erscheinen. Dasselbe wird neben 350 bis 400 Textabbildungen 8 Tafeln in Farbendruck erhalten.

Eine Fortsetzung, die Glasgemälde des 15. bis 17. Jahrhunderts behandelnd, soll sich später anschliessen.

Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus. Von Dr. **Joseph Sauer.** Mit 14 Abbildungen im Text. gr. 8°. (XXIV u. 410 S.) *M.* 6.50; in Halbfranz *M.* 8.40.

Zu kaufen oder zu tauschen gesucht:

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT,

vollst. Serie sowie auch 1889, 1892 bis 1901 einzeln (ev. auch 1889, Heft I apart).

Gefl. Angebote erbeten an

KARL W. HIERSEMANN, Buchhändler und Antiquar,
LEIPZIG, Königstr. 3.

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN.

DER

HILDESHEIMER SILBERFUND

Herausgegeben und erläutert
von
ERICH PERNICE UND FRANZ WINTER.

Mit 46 Lichtdrucktafeln und 43 Textabbildungen.

Preis gebunden M. 50.—.

DIE

ITALIENISCHE PLASTIK

von

WILHELM BODE.

Dritte Auflage. Soeben erschienen.

Oktav. IV. 194 Seiten. Mit 95 Abbildungen im Text.

Geheftet M. 1.25. — Gebunden M. 1.50.

INHALT.

Seite

Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo. III. Von *C. von Fabriczy*. 157

Ueber Andrea del Castagno's „uomini famosi". Von *Emil Schaeffer* . . . 170

Italienische Gemälde im Louvre. Von *Emil Jacobsen* 178

Litteraturbericht.

Friedrich Seesselberg. Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, unter besonderer Berücksichtigung der scandinavischen Baukunst in ethnologisch-anthropologischer Begründung dargestellt. *Adelbert Matthaei* 198

A. Warburg. Bildnisskunst und Florentinisches Bürgerthum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. *Bode* 219

Karl Woermann. Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichcabinet zu Dresden. *Friedländer* 220

Julius von Schlosser. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. *C. v. Fabriczy* 222

Ausstellungen.

Brügge. Ausstellung altniederländischer Gemälde. Juni — September 1902. *v. T.* 228

Mittheilungen.

Eine Madonna in trono von Pinturicchio. *C. v. F.* 233

Entgegnung auf die Kritik G. Swarzenski's im Rep. f. K., Bd. XXV, 1. bis 2. Heft, pag. 115 ff. *Jos. Mantuani* 234

Antwort. *G. Swarzenski* 235

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.